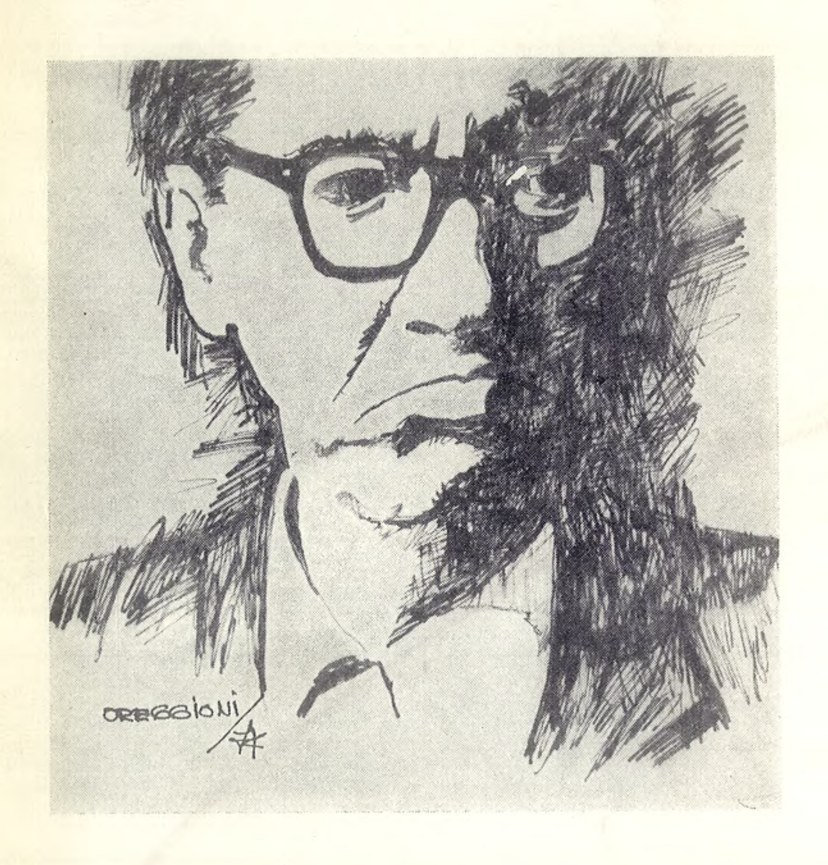
CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



MADRID
OCTUBRE-DICIEMBRE 1974

292-294

CUADERNOS
HISPANO-
AMERICANOS

LA REVISTA

de

NUESTRO

TIEMPO

en el ámbito del

MUNDO

HISPANICO

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M 3875/1958

292-94

DIRECCION, ADMINISTRACION
Y SECRETARIA:

Avda. de los Reyes Católicos
Instituto de Cultura Hispánica

Teléfono 244 06 00

MADRID

INDICE

NUMEROS 292-94 (OCTUBRE-DICIEMBRE 1974)

Páginas

PAGINAS DE ONETTI

POEMAS PARA ONETTI

APROXIMACIONES

LIBRO TRAS LIBRO

EL OFICIO Y LA VIDA

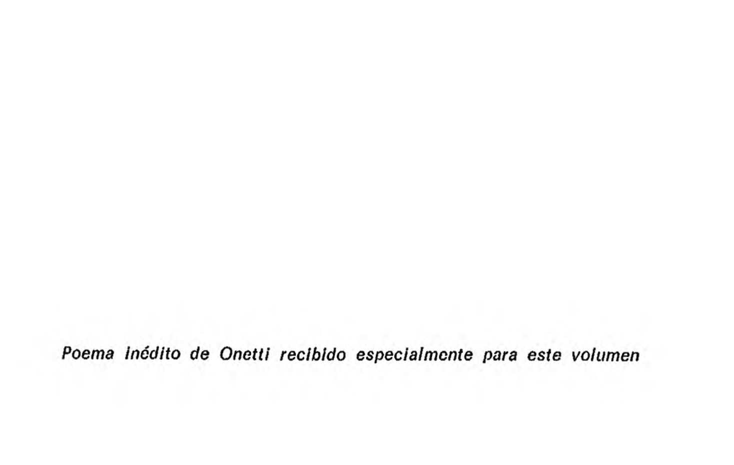
Retrato de Onetti en cubierta: OREGGIONI.

PAGINAS DE ONETTI

Y el pan nuestro

Sólo conozco de ti
la sonrisa gioconda con labios separados
el misterio
mi terca obsesión
de desvelarlo
y avanzar porfiado y sorprendido
tanteando tu pasado.
Sólo conozco la dulce leche de tus dientes:
la leche plácida y burlona
que me separa
y para siempre
del paraiso imaginado
del imposible mañana
de paz y dicha silenciosa
de abrigo y pan compartido
de algún objeto cotidiano
qu yo pudiera llamar nuestro

74



Poema inédito de Onetti recibido especialmente para este volumen

NUEVE TEXTOS ENTRE LOS AÑOS *

LA PIEDRA EN EL CHARCO

Alguna remota mañana, nos levantaremos temprano para emprender una tarea que nos seduce. Vemos ya, con la precisión de las cosas ensoñadas, esa mañana ideal de nuestro trabajo. Serán, también, las del alba y miles de pintados pajaritos escandalizarán en los árboles. Refugiados en algún rincón propicio, daremos comienzo al monumental «Quién es quién en la literatura uruguaya».

Pero no nos ocupará principalmente dirimir virtudes. No buscaremos los parentescos proustianos, ni rusos ni shakespearianos. En este terreno, somos pocos y nos conocemos hasta el aburrimiento. Por otra parte, no aparecen caras nuevas que despierten interés. Algún nuevo invitado habla en voz alta, pero la curiosidad dura, nada más, hasta que se entiende lo que vocifera.

Lo que nos proponemos establecer, de manera objetiva y desapasionada, en aquel futuro amanecer que acabamos de resolver sea de primavera, es qué clase de gente hace literatura en esta tierra. Veremos qué porcentaje de catedráticos hay en aquella actividad. Cuántos abogados, rentistas y maestros de escuela. Hecho esto, podremos entonces estudiar cuáles entre ellos son escritores de veras, hagan lo que hagan con el resto de su tiempo.

Más adelante, se impondrá una seria investigación en la vida privada de nuestros artistas. Presentimos grandes sorpresas. Sobre todo para los que sólo conocen nombres y un ángel aludo preservó de los libros. Juraríamos y estamos dispuestos a apostar que los hechos personales de los mencionados escribas en nada difieren —oh, román-

* Hemos podido enriquecer este volumen con la inclusión de esta pequena seleccion de textos de Onetti, procedentes en su mayoría de entre los que escribiera para *Marcha*, la excelente publicación montevideana —y sudamericana e incluso intercontinental—, hoy, como se sabe, desaparecida. Incluimos también una página dedicada a Raúl Artagaveytia, publicada en *Acción*. «Periquito el Aguador», «Groucho Marx», fueron pseudónimos de Onetti. Nos han proporcionado este inapreciable material Eduardo Galeano, redactor-jefe de la revista *Crisis*, de Buenos Aires, y nuestro colaborador Luis Alfonso Díez. Para ellos nuestro agradecimiento. *(R.)*

tico desencanto— de los que perpetran, día y noche, los buenos burgueses que no leen sus libros.

Y esto, que parece, en serio, un desencanto romántico, tiene su importancia. Es un problema de sinceridad. Escribirse un «Hambre —a la Hamsun, claro— y pesar cien dichosos quilos, es un asunto grave. Pergeñarse algunos «Endemoniados» —a la rusa, no hay por qué decirlo— y preocuparse simultáneamente de los mezquinos aplausos del ambiente intelectual criollo, es motivo para desconfiar.

Hay que insistir sobre esto. ¿Quién hace literatura entre nosotros? Todo el mundo, pero no gente conformada psíquicamente para eso. La escala de valores de un artista no puede ser la misma que la de un catedrático, médico o rentista. El artista tiene por cosas tangibles lo que no existe para los demás y viceversa. En ese sentido —y en tantos otros que poco nos importan— vivimos la más pavorosa de las decadencias, la más disgustante de las confusiones.

Hace años, tuvimos a un Roberto de las Carreras, un Herrera y Reissig, un Florencio Sánchez. Aparte de sus obras, las formas de vida de aquella gente, eran artísticas. Eran diferentes, no eran burguesas. Estamos en pleno reino de la mediocridad. Entre plumíferos sin fantasía, graves, frondosos, pontificadores con la audacia paralizada. Y no hay esperanzas de salir de esto. Los «nuevos», sólo aspiran a que alguno de los inconmovibles fantasmones que ofician de papás, les diga alguna palabra de elogio acerca de sus poemitas. Y los poemitas han sido facturados, expresamente, para alcanzar ese alto destino.

Hay sólo un camino. El que hubo siempre. Que el creador de verdad tenga la fuerza de vivir solitario y mire dentro suyo. Que comprenda que no tenemos huellas para seguir, que el camino habrá de hacérselo cada uno, tenaz y alegremente, cortando la sombra del monte y los arbustos enanos.

PERIQUITO EL AGUADOR
(1 de septiembre de 1939)

EXPORTANDO TALENTO

El señor Armando Pirotto, eminente historiador que en sus ratos de ocio desempeña las funciones de diputado, acaba de publicar un libro sensacional.

No lo hemos leído, porque nosotros somos gente así, descuidada, pero informes seguramente veraces, nos aseguran que el libro del

señor Pirotto aclara los orígenes de la famosa noche de San Bartolomé, que ensangrentó la capital de Francia. Libera para siempre de una sospecha infamante a Felipe II, cuya alma, si andaba en pena, podrá ahora descansar tranquila.

Los historiadores franceses quedarían seguramente perplejos al ver que este señor Pirotto les manda así, sencillamente, como con rubor por saber tanto, una verdad que no pudieron encontrar en siglos de estudio.

Triunfo claro del genio criollo, si se recuerda que estos historiadores europeos gastan sus vidas en estudios y búsquedas, mientras el señor Pirotto habrá escrito su libro plácidamente, en los breves momentos libres que restan entre un banquete que Baldomir da a alguien y un banquete que a Baldomir le dan.

Y pensar que mientras asombramos a Francia con la sabiduría de nuestros historiadores, que descorren los velos a episodios seculares, no sabemos lo que pasó ¡aquí!, en la noche del 29 de marzo.

PERIQUITO EL AGUADOR
(8 de septiembre de 1939)

AUTOBRULOTE

Imagine mi sorpresa. Una persona amable y conversadora vino a pedir mi firma para un manifiesto en que se llamaría la atención del Superior Gobierno sobre la necesidad de que se apruebe con urgencia un proyecto que fija en 70 pesos el sueldo mínimo de las personas que escriben en los diarios. Estas personas son llamadas «periodistas», tal vez porque trabajan en los periódicos, acaso porque cobran de manera periódica.

No por razones de justicia, sino pensando en la cultura nacional, causa de mi desvelos.

Porque no me puse solamente en el lugar de los periodistas, sino también y principalmente en el de los abnegados dueños de las empresas, en los que no vacilan en arriesgar su tiempo y sus dineros para dotar a la patria de órganos de publicidad tan bien presentados, tan bien escritos, tan ágiles, tan interesantes.

Sé de antemano lo que dirán los dueños de empresas: que pierden plata, que como sacrificio ya tienen bastante, que se verían obligados a cerrar las puertas de sus negocios. Y tienen razón.

Lo magnífico, lo satisfactorio es que tengan razón. Y si todavía no la tienen, se puede presentar otro proyecto fijando en 200 libras el sueldo de los periodistas.

Alcanzada esa edad de oro, nos quedamos sin diarios. Imagino los últimos editoriales, las postreras y catastróficas latas que tendremos que leernos sobre el terrible golpe aplicado, la tenebrosa noche que se inicia para el espíritu. Pero usted deje anochecer nomás no se atemorice y piense en lo que sucederá, sin fantasías ni largos párrafos.

No hay que fabricarse una novela a lo Wells para eso. Bastará con recordar aquella huelga post 31 de marzo, aquella famosa que tuvo la virtud de provocar una reconfortante unión nacional, por encima de banderías y pequeñas pasiones, entre los patrones de diarios. ¿Qué pasó entonces?

Nada grave, señor director. La gente anduvo desconcertada un par de días, como sucede —menos de lo que sucede— en los procesos de desintoxicación. Bien es cierto que tenía sus dosis de dopping, generosamente servidas por las estaciones de radio y podía remediarse. Pero los goces que provoca a un espíritu selecto la excitación de la retina mediante una crónica de foot-ball no pueden ser sustituidos con la audición de avisos de radio y otros ruidos, pasado el período aquel, la gente sintió que le renacían, más fuerte que nunca, las ganas de leer. ¡Y no había diarios! Muy pronto empezó a leer de todo. Programas de biógrafo, leyendas de cajas de fósforo, números de tranvías, y, finalmente, ya en estado de necesidad, libros.

La historia de esta aventura nacional tiene pasajes increíbles. Algunos empezaron por El almanaque de los sueños, la guía de teléfonos, y terminaron leyendo el Hamlet. Hubo quien leyó la Crítica de la razón pura, sin obligación ni ambiciones.

Claro que la cosa no duró, vinieron los diarios con títulos de ocho columnas y barrieron con todo. Hoy quedan algunos que entreveran a Hamlet con los hijos de Botafogo y creen que Percy Shelley es miembro de la Cámara Británica de Comercio. Pero ahora me ha dado por confiar en el porvenir y en los efectos de la ley de sueldo mínimo. Espero, pues, que Marcha hará una campaña furiosa en ese sentido, a la que aportaré otro día, con más gracia, poderosos y no imaginados argumentos.

GROUCHO MARX

(*Marcha*, 14 de febrero de 1941)

OTRA VEZ «LOLITA»

Al parecer, este libro está dirigido a un grupo muy reducido de lectores. Eliminemos primero, como corresponde, a las mujeres. Luego, una seria investigación realizada por el comentarista demuestra de manera irrebatible que para la enorme mayoria de los varones una «ninfula» tiene tanto que ver con el amor como una máquina de coser, coincida o no con un paraguas. De modo que Nabokov se dirige a un público muy reducido, al único que puede de veras comprender lo que hay de trágico, subyacente, en la obra. Así, reparte apretones de manos, señas masónicas, melancolías obvias entre sus escasos hermanos de raza. Insistimos en esta saludable escasez. Dice la Beauvoir que no se nace mujer, se llega a serlo. En cambio, se nace o no «ninfulinómano». Es un error grosero confundir la «ninfulofilia» con la verde senectud.

Pero, a pesar de todo esto, puede predecirse sin temores a la «Lolita» un éxito proporcional al que ha tenido en Estados Unidos y Francia. Porque, indudablemente, Nabokov tiene talento y de aquí derivan su cinismo y su vigoroso humor. Lo malo, desde el punto de vista literario, es que el hombre se propuso escribir un best-seller y triunfó en la demanda. La pornografía, lo grotesco, lo barato, las fatigadas críticas sociales han sido repartidos y dosificados con habilidad en las trescientas páginas de esta edición. Habrá escándalo y muchos lectores. Sur compensará en parte las pérdidas que se provoca cuando edita a escritores argentinos y uruguayos.

Como ejemplo de reparos puede citarse el último capítulo. Es seguro que Mickey Spillane no se hubiera animado a firmarlo, a pesar de que éstas páginas revelan la influencia de varios de sus bodrios. Como ejemplo de las más arriba mencionadas melancolías cabe recordar el párrafo que dice:

«A veces, cuando Lolita se disponía fortuitamente a cumplir con sus deberes escolares y chupaba un lápiz y se recostaba de lado en un sillón, con ambas piernas sobre el brazo, yo olvidaba toda mi contención pedagógica, perdonaba todas nuestras riñas, renegaba de todo mi orgullo masculino y me arrastraba literalmente de rodillas hasta tu sillón, Lolita. Tú me echabas una mirada con un gris signo de interrogación en tus ojos: "Oh, no, no empecemos de nuevo." Pues nunca te dignabas creer que yo pudiera sentir el deseo —sin intenciones específicas— de hundir mi cara en tu falda tableada, amor mío. La fragilidad de tus brazos desnudos... Cómo anhelaba envolver esos brazos, tus cuatro miembros límpidos, encantadores —un potrillo

acurrucado—, y tomar tu cabeza entre mis manos indignas y estirar hacia atrás la piel de tus sienes y besar tus ojos achinados...»

Desde la solapa dice Graham Greene que se trata de una novela genial. *La exageración es demasiado visible. Pero sí puede tener razón John Hollander cuando afirma que* Lolita es el libro más divertido que haya leído nunca. *Es cierto que* Lolita *se lee de un tirón, que interesa y divierte. Lo que en este caso conspira contra la eficacia artística del libro. Hay algo que está estropeando toda la obra. Salvo en los momentos de desesperación, Nabokov permite sospechar que no es él un ninfulómano puro. La insistencia en lo burlesco y a veces en lo sexual barato trasuntan cierta mala conciencia, cierto afán de disculparse dando a entender que la cosa no es del todo seria.*

El tema existe y el autor enumera algunos antecedentes. Y el tema podía haber sido escrito con toda la desesperada furia que conviene poner —cuando se la tiene— en cualquier novela de amor. Por otra parte, para terminar a tono con la obra, conviene advertir a los raros aquejados de «ninfulofilia» que el libro contiene una gigantesca estafa: Lola, Dolores, Dolly, Lolita aparece en las primeras páginas a los doce años de edad. Pero cuando se cierra el libro es ya una repugnante aunque respetable anciana de quince. Y con el agregado horror de encontrarse en los últimos meses de un embarazo.

(1959)

PARA DESTOUCHES, PARA CELINE

En un tiempo —y buenos tiempos eran aquellos— tuvimos un amigo, el mejor recordable, con el que tropezamos sin método aquí y en Baires. Era pobre, casi de profesión, casi menesteroso. Tal vez exagerara: no usaba camisa, prefería las alpargatas. Estaba, exigencias de la edad, descubriendo el mundo. Se encontró entre otras cosas, con Viaje al fin de la noche, *novela de un tal doctor Destouches, médico de barrio en París, que prefería firmarse Luis Ferdinando Céline. Aquel perdido —tal vez no para siempre— amigo, al que llamaremos Robinson por comodidad, se excitaba en veladas caseras o de boliche y llegaba a recitar, más o menos, con frases que sólo adolecían de la improbabilidad de estar demasiado bien construidas:*

—Fue en vísperas de la guerra, de la segunda, que logramos atrapar este libro. O él estaba destinado a atraparme a mí. Viaje *era feroz y fue escrito para mostrarme y confirmar la ferocidad del mun-*

do. Puede ser que se trate de una gran mentira, armada con talento. La gente no es egoísta ni miserable, no envejece, no se muere de golpe ni aullando, no engendra hijos que padezcan lo mismo. Los objetos, los amores, los días, los simples entusiasmos, no están destinados a la mugre y la carcoma. Céline miente, entonces; vivió en el paraíso y fue incapaz de comprenderlo. Pero existe algo llamado literatura, un oficio, una manía, un arte. Y Viaje *es, en este terreno, una de las mejores cosas hechas en este siglo.*



Aquel Robinson le sacó horas al trabajo, al sueño, a la comida y al amor. Tradujo Viaje *y recorrió editoriales ofreciendo gratuitamente lo que él creía una admirable versión del argot al semilunfardo.*

Siempre le dijeron que no. El libro, el resultado, era impublicable por razones de moral. A pesar de que los porteños no contaban aún con un cretino siquiera comparable al Fiscal de la Riestra. Del que gozan hoy con toda justicia.



Acaso la traducción de Robinson fuera mala, simplemente, y las excusas de los editores no pasarán de eso. Robinson terminó por resignarse y es posible que hoy se dedique a escribir novelitas inspiradas en Céline. A fin de cuentas se encuentra bien acompañado. Algo semejante ocurrió con J. P. Sartre (lo confiesa) y con sus epígonos de la literatura o charla existencial. Se les ve Viaje *a través de la ropa, a través de los simulacros de violencia y cini mo*

Como el Buen Dios cree que los apateros deben dedicarse a los zapatos, nos ha prohibido y preservado de la crítica literaria. Se trata, pues, de divagar un poco con motivo de la segunda tercera edi ción en español que conocemos de Viaje al fin de la noche. *Acaba de publicarla la Fabril Editora y la firma Armando Bazán. Es indudable que Bazán conoce más francés y español que el pobre Robinson. Pero prefirió —¿por qué?— olvidarse, apartar, amansar, adecentar, licuar a Luis Ferdinando Céline. Cualquier burgués progresista, cualquier buen padre de familia —de los que tienen amplitud de criterio, claro— puede comprar este Céline-Bazán, leerlo y darle permiso a su señora esposa para que lo haga. Pero el pobrecito Robinson ha de estar calculando cuánto tiene que ver el sucio perro rabioso llamado Destouches con este bien criado pomerania que ya ha comenzado a agotarse. En las librerías, claro.*

¿Por qué —otra vez— Viaje *fue traducido a un correcto español (habíamos escrito gallego pero nos convencieron de que más vale no) en lugar de preferir el rioplatense, en lugar de preferir la grosería y el desliño de un Roberto Arlt, por ejemplo? Y, se comprende, no estamos hablando de realismo sino de la verdad, cosa por entero distinta.*

El cada vez más humilde Robinson objetaría —no tiene talento pero sí memoria— que el miserable doctor Destouches rehizo nocturnamente su obra una exacta docena de veces antes de jugar a la lotería de enviarla a los editores.



Han pasado muchos años desde la primera edición de Viaje. *Parece absurdo comentar o decir la novela. Y el único motivo de estas líneas es que Angel Rama nos pidió una ayuda para las páginas literarias de* Marcha *y se la estamos dando con analfabetismo y buena voluntad.*



Ya se ha dicho que esto no pasa de una nota periodística, D. G. Como se trata de distraer al lector, agregaremos algunas precisiones o leyendas. Tanto da.

—Cuando el doctor Destouches —que deseaba y logró romperle el espinazo a la sintaxis francesa— se sintió satisfecho o harto de su docena de versiones, repartió por correo varias copias entre las editoriales. Esto ya se dijo. Pero el medicucho olvidó agregar nombre y dirección. El único editor que comprendió su grandeza sólo pudo ubicarlo gracias a que entre las hojas del mamotreto se había deslizado una cuenta de lavandera.

—Céline, hombre de un solo libro, a pesar del resto, hombre de un solo tema (Destouches), escribió varias tonterías. Entre ellas, un pésimo panfleto antisemita (inexplicablemente editado por Sur) *que lo obligó a disparar de Francia cuando la caída del nazismo. Consiguió asilo en casa de un admirador (Copenhague). Pero impuso una condición: viviría en la casilla del perro. Sus biógrafos no dicen una sola palabra respecto al desalojado.*

—El mencionado panfleto había despertado la simpatía de Otto Abetz, embajador de Alemania en Francia. Y al defenderse de la acusación de nazismo, Céline se presentó al tribunal de depuración diciendo por escrito y con escándalo: «¿Yo antisemita? Abetz me ofreció encargarme del "problema judío" en Francia y no acepté. Si hubiera dicho que sí, a esta hora no quedaría un solo judío vivo en Francia.»

Y algo para terminar. En Viaje, *Céline eligió la ferocidad, la mugre y el regusto por la bazofia con singular entusiasmo. Sin embargo, un artista se parece a una mujer porque tarde o temprano acaba por aceptar fisuras y confesarse. En este caso hablamos del amor y la ternura. Hay que copiar la despedida entre Ferdinando y Molly, la prostituta que lo mantenía en los Estados:*

«—Ya vas a encontrarte lejos Ferdinand. Ya estás haciendo, ¿no es cierto amigo mío? lo que más te gusta. Y esto es en realidad lo más importante... Esto es lo único que cuenta en este mundo...

El tren entraba en la estación. Yo no me sentí muy contento con mi nueva aventura cuando vi la locomotora... Molly estaba allí, mirándome. Yo la besé con todo el valor que aún me quedaba en el esqueleto. Tenía pena, pena verdadera, por una sola vez, por todo el mundo, por mí, por ella, por todos los hombres.

Y esto es quizá lo que se busca a través de la vida; nada más que esto: el más grande sufrimiento posible a fin de llegar a ser uno mismo antes de morir.

Muchos años han transcurrido ya desde el día de aquel viaje años y años... Yo he escrito frecuentemente a Detroit y también a otros sitios, a todas las direcciones que yo podía recordar, a todos los lugares donde podían conocerla, o darme razón de ella. Nunca recibía la anhelada respuesta.

En la actualidad aquella casa está clausurada. Es todo lo que yo he podido saber. ¡Nobilísima, encantadora Molly! Yo quiero que si ella puede leer alguna vez esto que escribo en un lugar cualquiera, desconocido para mí, sepa con toda evidencia que yo no he cambiado para ella; que la amo todavía y para siempre, a mi manera; que ella puede venir hacia mí cuando quiera a participar de mi techo y de mi furtivo destino. Si ella no es ya bonita, como era, pues bien: eso no tiene la menor importancia. Ya nos arreglaremos. Yo he podido guardar tanta belleza de ella en mí mismo, tan vívida, tan cálida, que tengo bastante para los dos y por lo menos para veinte años aún; el tiempo de acabar para siempre...

Tuve que estar del todo loco y poseído de una inmunda frialdad, ciertamente, para haber podido abandonarla. Sin embargo, he defendido mi alma hasta el presente, y si la muerte viniera a tomarme mañana mismo, yo no estaré, lo afirmo con toda seguridad, ni tan frío, ni tan horrible, ni tan pesado como los otros: tanta dulzura y tanta sustancia de sueño puso Molly en mi ser durante aquellos contados meses de mi estada en América.»

Y, finalmente para tranquilidad del lector, la frase que cierra el libro luego de la muerte de Robinson, luego de tan prodigiosa acumulación de excrementos y retenidas lágrimas:

«Un remolcador silbó a lo lejos: su llamamiento atravesó el puente, la esclusa, un trecho más y el otro puente, lejos, más lejos. Llamaba a todas las barcas del río, llamaba a la ciudad entera, al cielo y al campo, nos llamaba a nosotros también, a todo lo que el Sena conducía, a todo... Y que no se diga más.»

☆

Pero estábamos mintiendo. Falta una sola cosa, una adivinanza cuyo premio sólo puede encontrar en sí mismo el lector de Viaje al fin de la noche: *¿por qué el doctor Destouches eligió llamarse Louis Ferdinand Céline?*

(*Marcha*, 1 de diciembre de 1961)

RAUL ARTAGAVEYTIA

Raúl Artagaveytia murió. Juan Carlos Onetti vive. Por eso el último pudo escribir sobre el primero, y además, por ser uno Onetti; y el otro, haber sido Artagaveytia. Originales, extraños, de talento indiscutible, contradictorios y con frecuencia incomprensibles, supieron hablar durante horas compartidas, del humo que se echó por la boca mientras las horas arrastran pensamientos.

El comentario de Onetti sobre la personalidad de nuestro compañero de tareas Raúl Artagaveytia, apareció el domingo en Acción, *y dice así:*

«Así que pasen noventa años y algunas cosas queridas se hagan inalcanzables, comprenderemos mejor a Raúl Artagaveytia. Muerto hace una semana en la paz del Señor.

Tal vez no tuviera excesiva necesidad de la muerte; pero sí de la paz. En cuanto al Señor, nada sabemos.

Somos sus amigos, y en consecuencia, no podemos mentir ni mentirle.

Hemos conocido muy escasas personas tan originales, tan extrañas, como este Artagaveytia, cuyo rostro continuamos viendo, por primera vez plácido, beato, en la blancura de la muerte.

Ni su talento indiscutible ni su ambición lograron concretar nunca qué, profunda y misteriosamente, buscaban.

Las siempre repugnantes ineficaces necrológicas, imponen barajar lugares comunes. Pero esta vez no lo haremos.

Raúl Artagaveytia era contradictorio, y con frecuencia, incomprensible.

Tal vez sea frustración el adjetivo que mejor le venga. Y no busquemos las causas. Por lo menos obtuvo algo que muchas veces pidió: pasar del sueño a la muerte sin un parpadeo, sin enterarse.

Terminemos como lo merece la gente: había dedicado la zona más importante de su inteligencia, su trabajo y su sensibilidad a la música.

Es indudable, pues, que al llegar los aludidos noventa años, tengamos la suerte de leer en algún diccionario godo: "Artagaveytia, R.: Crítico musical paraguayo."

Y la definición inapelable le hará tanta gracia a él como a mí. Con amore: Juan Carlos Onetti.»

(*Acción*, 15 de julio de 1962, p. 5)

REQUIEM POR FAULKNER

(Padre y maestro mágico)

Nunca jugo en el glorioso Wanderers aunque estamos seguros de que habría amado ese nombre. Tal vez culpa de los dirigentes, acaso de los seleccionadores.

Nunca se preocupó del problema de Laos ni, siquiera, de las próximas elecciones uruguayas.

No nos dejó opinión sobre la generación del 45. No hizo testamento acerca de la influencia decisiva de la 45 respecto al futuro de la literatura mundial. El autor de estas líneas se lava cortésmente las manos afirmando que está fuera del asunto, que pertenece a la generación del 44 y desde allí mira, se divierte y, es inevitable, padece.

Se llama, el obituado, William Faulkner. No se volcaron los ómnibus en las calles, el Superior Gobierno no decretó ni un par de días de duelo, las campanas no repicaron con mansedumbre y tristeza. Ni siquiera nos acordamos del plan de buena voluntad.

El difunto sigue llamándose William Faulkner y ese será su nombre hasta que explote la primera bomba nuclear. Nadie nada después, como es fácil de comprender.

En ese momento exacto estará endurecido, vestido de frac, adornado con medallas que alguna pobre gente, que nada podía saber

de él, que morirá ignorando el sentido de su olor, le impuso en el pecho y en la solapa izquierda.

Pero esta humillación —incluyendo la definitiva humillación de mo rirse, también él— pierde importancia cuando pensamos en lo que vendrá.

En el torrente —ordenado y sabio en apariencia— firmado por críticos de prestigio mundial que derramarán lágrimas o correcciones encima del pobre tipo que murió a los sesenta y cuatro años en un granero del Sur de USA, burlándose de una página virgen, con un vaso de whisky bourbón *junto al codo.*

Nuestros diarios están felizmente, dirigidos por intelectuales de talento indiscutible y probado. ¿Les costaría mucho manejar una regla centimetrada y establecer cuánto espacio dedicaron a la muerte, al estudio de un genio, y cuánto al match *de Peñarol y Nacional?*

Si algún rector de la opinión pública se encuentra atareado o perezoso, bastará con que nos haga una seña. Tendrá de inmediato las cifras correspondientes al 6 de julio, hoy, noche en que escribimos.

Pero, sucede, hace algunos años tradujimos para nuestros amigos de Acción *varios fragmentos de un reportaje hecho a William Faulkner por* El Europeo. Acción *lo reproduce hoy, 6 de julio, calificándolo erróneamente de «póstumo». En aquel tiempo nos limitamos a dar, en un modesto español, lo que menos podía molestar, herir.*

Pero en este 6 de julio de 1962 se nos ocurre que nuestro amor por ese finado flaco y tieso merece decir nuestra pobre verdad frente al reportaje completo de El Europeo *que reproduce* Acción.

Comencemos por afirmar nuestra total solidaridad con las citas elegidas. (Por nosotros, claro.) Pero, con muchos años vividos en el periodismo y de él, nos vemos obligados a confesar de inmediato que el difunto de turno, William Faulkner, no actuó en Maracaná ni tuvo nada que ver con ninguna de nuestras generaciones literarias. Por algo impersonal lo reiteramos. La lealtad con el lector es el primer deber del escriba.

¡Ah! El muerto ya hediendo, nunca dijo que sí ni que no. Era, literalmente, uno de los más grandes artistas del siglo. Alguien que no domina el inglés, y mucho menos, el español, profetiza que antes de medio siglo todo el mundo culto, bien educado, bien alimentado, estará de acuerdo con una simple perogrullada: la riqueza, el dominio del inglés de William Faulkner equivalen a lo que buscó y obtuvo William Shakespeare. Oiremos de buena voluntad a G. B. Shaw, si se le ocurre terciar en el asunto.

Pero ya hablamos de periodismo y de lectores, ya que estamos perdidos y, en algún plano, ustedes también.

Hace algunos años, Malcolm Cowley, uno de los críticos literarios más inteligentes y amenos de USA, reporteó a otro difunto que merecía —y lograba— mayor difusión e interés que el muerto del 6 de julio. Se llamaba Hemingway, había cazado elefantes, osos y leones, se había casado varias veces, inventó el martini «Montgomery» —15 contra uno— y también una extraordinaria novela Adiós a las armas.

Cowley preparó el terreno y dijo finalmente —«¿Cuál es el novelista norteamericano más importante de nuestra época?»

Hemingway rió unos segundos y mezcló el contenido de las cantimploras que cargaba en el cinturón.

—No puede discutirse, no puede preguntarse. Lejos, muy adelante de todos nosotros, está Faulkner. Yo dejaría gustoso de escribir si me dieran, en cambio, la tarea de administrarlo, de decirle basta y ser obedecido. Porque Faulkner no es perfecto, precisamente por eso. Por continuar trabajando cuando está cansado y borracho, cuando el mundo ha desaparecido y ya no puede saberse si la noche se mantiene protectora —para él— o la mañana llegó para todos los hombres, para el trabajo inquerido, para las preocupaciones no buscadas. Pero si yo pudiera dirigirlo...

Hemingway no tenía aún el premio Nobel. Estamos escribiendo de memoria, sin originales para copiar o traducir. Tal vez por eso, y sin querer, estamos mejorando su estilo.

Las anécdotas son muchas, tontas —en su mayor parte , como corresponde esperar de un hombre tímido, iluminado alternativamente por la gloria al estilo yanqui y olvidado en la sombra, la soledad auténtica y dichosa.

Muchas de ellas deben haber sido reproducidas en estos días Conviene recordar que cuando le dieron el Nobel en el 50 sus libros estaban agotados en USA desde siete años antes. No había editores ni público que permitieran arriesgarse a nuevas ediciones



Aunque recientemente reproducido entre nosotros, el casi póstumo reportaje de El Europeo permite algunas prolongaciones de este réquiem.

En primer lugar, define lo que entendemos como un artista: un hombre capaz de soportar que la gente —y para la definición— cuanto más próxima mejor, se vaya al infierno, siempre que el olor a carne quemada no le impida continuar realizando su obra. Y un hom-

pre que, en el fondo, en la última profundidad, no dé importancia a su obra.

Porque sabe, no puede olvidar —y ésta es su condena y su diferencia— que todo terminará como en este 6 de julio que comentamos; o en cualquier otra fecha que alguien se moleste en elegir por nosotros. Gracias.

(1962)

REFLEXIONES LITERARIAS

Hubo, sí, como reitera Carlos Maggi, en un libro de cuyo título, robado, no queremos acordarnos, una época en que intentamos, con impía insistencia, escribir cuentos y novelas. En la primera etapa de aquel tiempo adoptamos una posición, un estado de espíritu que se resumía en la frase o lema: aquel que no entienda es un idiota. Años después, una forma de la serenidad —que tal vez pueda llamarse decadencia— nos obligó a modificar la fe, el lema que sintetiza: aquel que no logre hacerse entender es un idiota. Claro está, para nosotros, que el verbo entender, aplicado a cualquier expresión artística, no entraña exclusivamente una comprensión lógica. Como decía Ehrenburg en un reportaje publicado pocos días atrás por Marcha:

«No veo contradicción entre poner énfasis en el individuo o ponerlo en las fuerzas circunstanciales. La sociedad es la suma de los individuos que la componen. Me sentiría muy honrado de ser llamado formalista. Estaría muy bien acompañado. El punto de partida del escritor poco importa, si llega a una fiel expresión de lo humano. Sólo rechazo la literatura que excluye lo humano. En una conversación con Nathalie Sarraute y otros de la école du regard, me aburrí de pronto, cuando empezaron a decirme que lo bueno en Crimen y Castigo era la descripción del cuarto de Raskolnikov y no el retrato psicológico del personaje. Al comienzo de la revolución hicimos muchos experimentos en arte abstracto. En la que hoy es la calle Gorki, usted podría haber visto cuadros realizados en todos los «ismos» posibles. Nuestros poetas procuraban la oscuridad. Los novelistas intentaban romper los conceptos tradicionales de la prosa. En Francia, esas cosas me parecen más producto de una saturación cultural que de un espíritu revolucionario. Tal vez debido a ello sienta una mayor ternura por la literatura italiana (Moravia, Pratolini; Pavese me gusta menos) y la española. Favorezco el experimento y la innovación,

siempre que preserven la fidelidad a los valores humanos que considero básicos. Escritores como Hemingway y Faulkner cumplieron una revolución en la prosa, cuando dejaron de describir personajes para mostrarlos en acción.»

☆

Luego de la ayuda tan feliz y útil de Ehrenberg queremos echar un vistazo al tan debatido problema de la novelística contemporánea. Pensemos un poco en la celebrada resurrección de la novela latinoamericana. Hay nombres que representan talento literario de manera absolutamente indiscutible. Por razones obvias no hablaremos de los escritores uruguayos. Citemos, por ejemplo, a Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, Ernesto Sábato, Carlos Fuentes, Alejo Carpentier, Joao Guimaraes Rosa. En este momento las tan gastadas razones de espacio están trabajando en contra de la prolongación de una lista de nombres ya ilustres que todos los buenos y nuevos lectores conocen.

Hace muy pocos meses, Angel Rama manifestaba su asombro y su desconcierto por el hecho de que la revolución artística que se registra en todas las exposiciones y galerías montevideanas no tuviera su equivalente en lo que se refiere a la novela. Es indiscutible que nuestros actuales pintores, y no nos referimos sólo al Uruguay, han tratado de pulverizar toda forma de expresión que pueda ser relacionado con el vasto sentido del término clasicismo. Ya tenemos nuestro pop art *y* art pop *y cualquier forma más o menos popiana de las artes plásticas.*

Un fenómeno semejante puede apreciarse en el terreno de la composición musical; también tenemos la música dodecafónica, la electrónica y, para mayor abundamiento y claridad, las obras del señor Piazzola que sus admiradores califican de tangos. (Tal vez en este momento de la madrugada estemos influidos porque a una radio se le ocurrió transmitir la voz de Gardel.)

Pero, como ya lo habrán notado los lectores, la literatura es otra cosa. James Joyce, que presentimos estar obligados a citar nuevamente antes del final, dijo que ella, la literatura, era y es la más importante y rica de todas las formas de expresión de ese juego, sin sentido demostrable, que llamamos arte.

Es por eso y por otras innumerables cosas que nos sentimos impulsados a dar una voz de alerta. Voz que, naturalmente debe ser destinada a ser oída solamente por nosotros.

Mucho tememos que el esperanzado y a la vez desesperado afán de renovar la novelística nazca, en muchos casos, de respetables de-

seos de los escritores que buscan ser distintos y originales. Cuando el mencionado deseo obedece a una necesidad de hallar formas nuevas para la sincera expresión del artista debe ser considerado como cosa sagrada, intangible e inmodificable. Por eso, cumpliendo nuestro leal preaviso, el Ulises de James Joyce, una de las escasísimas obras maestras de la literatura de nuestro siglo, vive y seguirá viviendo. Y además, seguirá siendo, como dijo Oscar Cargill, una cantera casi inagotable para todos los que persistimos en el vicio de escribir.

Pero cuando no se trata de Joyce, cuando no se trata de Ulises, y nos encontramos frente a la tozuda voluntad de complicar las cosas, de complicar la novela mediante fáciles recursos a confusiones cronológicas, a innecesarios entreveros de diálogos y pensamiento, es forzoso que se enfríe nuestra fe en el porvenir de la novela.

Ya sabemos, a pesar de tantos publicitados pronósticos de defunción, a pesar del incremento casi soez de la tecnocracia, de las computadoras, de los Readers Digest, *de la televisión, y hasta de las llamadas tiras cómicas o fotonovelas, que esta manifestación del arte, la novela, no morirá nunca.*

Aumenta diariamente los ensayos, los esfuerzos, las inútiles mesas redondas para aproximar autores y lectores. Sin embargo, la pop-*literatura no esconde la resolución de alzar nuevas y obsoletas torres de marfil, orgullosas murallas chinas que establecen la odiada separación. Pero los hermetismos, la fatigosa reaparición de «Dadá», constituyen, estamos seguros, una pasajera moda que dejará apenas la tristeza por tanto talento malgastado.*

Tal vez nos convirtamos en sirvientes de la Cibernética. Pero sentimos que siempre sobrevivirá en algún lugar de la Tierra un hombre distraído que dedique más horas al ensueño que al sueño o al trabajo y que no tenga otro remedio para no perecer como ser humano que el de inventar y contar historias. También estamos seguros de que ese hipotetico y futuro antisocial encontrará un público afectado por el mismo veneno que se reúna para rodearlo y escucharlo mentir. Y será imprescindible —lo vaticinamos con la seguridad de que nunca oiremos ser desmentidos— que ese supuesto sobreviviente preferirá hablar con la mayor claridad que le sea posible de la absurda aventura que significa el paso de la gente sobre la Tierra. Y que evitará, también dentro de lo posible, mortificar a sus oyentes con literatosis.

(1966)

USTED PERDONE, GUEVARA

Hace un año, cuando Fidel Castro confirmó la muerte de Ernesto Che Guevara, publiqué en la revista Cuba *las siguientes líneas:*

«El decir está tan gastado que produce pudor reiterarlo. Desde los periodistas con prisa hasta los quiméricos compadritos de Jorge Luis Borges: "Murió en su ley." También, no importa el abuso: "Murió con las botas puestas."

»Pero la porfía del Che, profetizamos, es inmortal. Trepando, desembarazándose de tanta literatura, lágrimas y sentimentalina arrojadas encima de su pecho asesinado, Che Guevara está hoy otra vez —y van tantas— de pie, repartiendo rostros y metralletas entre ansiosos, resueltos checitos nacidos de su muerte y resurrección.

»Atravesando palabras inútiles y diagnósticos torcidos, Che Guevara va viniendo, va llegando.»

Desde entonces mucho ha sucedido, mucho se ha publicado sobre el tema; sólo me dieron motivos estéticos para modificar lo anterior. Pero aquí, en Santa María, desde donde escribo, país subdesarrollado, carente aún de 383a y 383b, la gente se está haciendo xenófoba. Reparan en que el Che era argentino, hizo la revolución en Cuba, fue muerto en Bolivia. Para corregir ese error, para no vivir de espaldas a las prepotencias, los tira y afloja (más de lo último), les pido la hora y los aplazamientos que decoran el panorama político de Santa María, vuelvo a copiar y me enmiendo, alzando la puntería, elijo ahora a Pío Baroja:

«Pueblo de los discretos, espejo de los prudentes, encrucijada de los ladinos, vivero de los sagaces, enciclopedia de los donosos, albergue de los que no se duermen en las pajas, espelunca de los avisados, cónclave de los agudos, sanhedrín de los razonables...»

Es que este don Pío, además de humilde y errante, era un hombre arbitrario y cerrado; la antipatía que le causaban los franceses le hizo olvidar una frase de Chateaubriand:

«Hay cierta época en la que no se debe derrochar el desprecio a causa del considerable número de necesitados.»

Por las eruditas transcripciones:

JUAN CARLOS ONETTI

(*Marcha*, 11 de octubre de 1968)

LA LITERATURA: IDA Y VUELTA *

Creo que toda la gente tiene una zona de pureza. A veces, se le murió para siempre. A veces, misteriosamente, renace.

●

La gran mayoría de nuestros escritores trata de alcanzar el triunfo. Y a esto se llega de manera incidental y nunca deliberada. Si alcanzamos el éxito nunca seremos artistas plenamente. El destino del artista es vivir una vida imperfecta: el triunfo, como un episodio; el fracaso, como verdadero y supremo fin.

●

Amigos y mujeres siempre son útiles en el sentido noble de la palabra, y amistad y amor constituyen siempre una larga serie de incomprensiones.

●

De chico era muy mentiroso y hacía literatura oral con los amigos: cuentos de casas hechizadas, gente que no existía y yo contaba que había visto.

●

(Escribo) desde niño. Y para nadie. Por lo que recuerdo —el recuerdo más íntimo—, a los trece o catorce años, a raíz de un ataque de Knut Hamsun que me dio. Escribí muchos cuentos a la Knut Hamsun. Lo había descubierto por entonces.

●

Era muy niño cuando descubrí que la gente se moría. Eso no lo he olvidado nunca; siempre está presente en mí.

---

* Opiniones de Juan Carlos Onetti, seleccionadas por Jorge Ruffinelli.

No creo que un hombre llegue a saber que le importa una determinada cosa en especial. Los objetos y los objetivos importantes van surgiendo a través de la vida misma.

●

Yo escribo por ataques: a veces me paso meses y meses, y no se me ocurre nada. Pero siempre sé que va a volver, que siempre volverá. Y vuelve: en el momento más inesperado el tema llega y lo domina a uno. Cuando uno se pone a buscar el tema, como hacen algunos que no quisiera nombrar, pensando que está bien escribir esto y mal esto otro, entonces uno no es un artista. Podrá ser un correcto escritor, pero no un artista.

●

Creo que existe una profunda desolación a partir de la ausencia de Dios. El hombre debe crearse ficciones religiosas. El hombre debe vivir actos religiosos (debo aclarar que no me refiero exclusivamente a la vivencia de un templo). La pérdida del sentido a causa del alcohol, o a causa de estar escribiendo casi obsesivamente o el momento en que se hace el amor, son hechos religiosos. La vida religiosa —en el sentido más amplio— es la forma que uno quiere darle a la vida.

●

No desciende una musa del cielo, pero podría decir que (al escribir) sucede lo mismo que cuando uno se enamora. De pronto uno necesita escribir. Uno se enamora y no sabe por qué.

●

No podría decir que los personajes me dominen a mí, pero sí existe una interrelación. Yo no tendría interés de escribir si supiera de antemano lo que va a pasar en mis obras.

●

Nunca me ha importado la crítica ni ha influido en mi obra. Creo que ésta es el producto de mí mismo, y aunque reconociera que el crítico tiene razón no podría cambiarla. Los errores, en este sentido, son como la cara que tengo. No se pueden cambiar.

No me siento un escritor. Sí, en todo caso, un lector apasionado, capaz de conversar y discutir horas y horas sobre un libro. Pero ajeno. Y cuando uno escribe tampoco se siente un escritor, porque se está trabajando en la inconsciencia, y lo único que importa es escribir. Porque hay tres cosas que a mí me han sucedido, me suceden, que tienen similitud: una dulce borrachera bien graduada, hacer el amor, ponerme a escribir. Y no se trata de fugas, sino de momentos en que la inconsciencia fluye con increíble intensidad, como no fluye con el resto de las cosas; momentos en que uno participa con todo y abre lo inconsciente, como diría Freud. Aunque se sabe, en general, lo que va a pasar con cada una de esas tres situaciones, en realidad no se sabe lo que va a pasar. Las cosas suceden, simplemente. Cuando uno va a hacer el amor, no se pone a pensar previamente en la técnica que aplicará. Uno va y lo hace y las cosas pasan. Lo mismo al escribir. Uno se sienta con un sentimiento, pero, a partir de ahí, lo que pasa es otra historia. No es la técnica.

●

El que pretende dirigirse a la humanidad, o es un tramposo o está equivocado. La pretendida comunicación se cumple o no; el autor no es responsable, ella se da o no por añadidura. El que quiera enviar un mensaje —como se ha reiterado ya tantas veces—, que encargue esta tarea a una mensajería.

●

Escribir bien no es algo que el auténtico escritor se propone. Le es tan inevitable como su cara y su conducta. Además, si la literatura es un arte, En busca del tiempo perdido *importa más que todo lo que se ha escrito en Hispanoamérica desde hace un siglo y medio. Acepto la posibilidad de estar equivocado, y si alguien puede citar un título o un autor que neutralice o destruya esta opinión, bienvenido sea, siempre que me resulte convincente. En caso contrario, yo no me pondría a llorar como Murena, y si fuera un joven escritor, me alegraría de tener la oportunidad de hacer en América lo que hasta ahora no ha sido hecho.*

●

Ya dije mucho y varias veces que escribir es un acto de amor, y sin eufemismo.

●

Sólo la pereza me ha impedido escribir más o mejor.

Mi obra sería infinitamente más amplia y rica si yo me sintiera capaz de someterme a una disciplina. Pero no puedo.

●

La paz es necesaria para el escritor... Es malo estar angustiado por lo que pasa cada día. Escribir en estas circunstancias puede ser peligroso en cuanto lleva a dos posturas: o cruzarse de brazos y romper la pluma, o caer en el panfleto. Es una defensa pasiva o activa.

●

En México, en un congreso de escritores donde estuve hace poco, me enfermaba cada vez que me decían «maestro Onetti». ¿Maestro de qué? Es idiótico. Lo de maestro parece perfecto aplicado a un individuo que quiere adoctrinar o hacer didáctica, como Bernard Shaw. Sartre también trabaja de maestro. Pero yo no. Jamás me interesó adoctrinar. Si hasta en el Quijote *—que estoy releyendo— por milésima vez me revientan esos parrafitos didascálicos que a veces preceden a los capítulos. Para mí, escribir es como un vicio, una manía. Me hace feliz escribir, me siento desdichado cuando no.*

●

Hay tantas leyendas sobre Onetti. Hay gente, pero gente macanuda, buenos lectores, inteligentes, que dicen que mi literatura es pornográfica. Y desafío al que tenga coraje para hacerlo, a que lea todos mis libros para ver si encuentra algo de pornografía. Pero la leyenda sigue. Qué sé yo por qué...

●

Lo más importante que tengo sobre mis libros es una sensación de sinceridad. De haber sido siempre Onetti. De no haber usado nunca ningún truco, como hacen los porteños, o hacían cuando había plata y se lustraban los zapatos dos veces al día. O sea, manía de grandeza de los porteños, que siempre hablan de millones. Tengo la sensación de no haberme estafado a mí mismo ni a nadie, nunca. Todas las debilidades que se pueden encontrar en mis libros son debilidades mías y son auténticas debilidades.

●

En novela, el personaje es el hombre dentro de su circunstancia. Las ediciones que ahora se hacen de El Quijote *no son las que escri-*

bió Cervantes; lo mismo pasa con Shakespeare. Pero ¿por qué nos siguen importando? Tengo miedo a que la gente se pierda en ese juego, en eso que dicen los franceses, de que los personajes son objetos. Hay un tipo de escritor que ya perdió el amor a la vida. Y la novela es amor a la vida, curiosidad por situaciones y personajes.

●

Nunca escribí para pocos o muchos; siempre escribí para mi dulce vicio que no castiga el Código Penal. Quemé dos novelas y media; escribí largos capítulos sabiendo que estaban de más en la novela de turno y que tendría que suprimirlos. Pero me gustaban. En mi caso el lector no es imprescindible. Sin embargo, pienso que es forzosa la existencia de escritores inéditos, que desean, ambicionan lectores y críticos. No por vanidad, no en todos los casos por eso, sino por una necesidad psíquica de medirse y ser medidos. Necesidad comparable a la del adolescente en el terreno del amor.

●

Yo viví en Buenos Aires muchos años, la experiencia de Buenos Aires está presente en todas mis obras, de alguna manera; pero mucho más que Buenos Aires, está presente Montevideo, la melancolía de Montevideo. Por eso fabriqué a Santa María, el pueblito que aparece en El astillero: *fruto de la nostalgia de mi ciudad.*

●

Más allá de mis libros no hay Santa María. Si Santa María existiera es seguro que haría allí lo mismo que hago hoy. Pero, naturalmente, inventaría una ciudad llamada Montevideo.

●

Viví en Buenos Aires durante toda la dictadura legal de Perón. Mi confortación personal y lírica: esto no podría pasar en Uruguay.

●

Por supuesto, los porteños son más superficiales; quiero decir, siempre se están interpretando a sí mismos. Un doctor porteño se viste y actúa, siempre, como supone que debe actuar un doctor; lo mismo un mozo de café o un boletero de cine. Los uruguayos anda-

mos por más adentro. Una vez tuve que hacer un viaje a provincias, y descubrí a los entrerrianos. Esos son los uruguayos de la Argentina. Muy parecidos a nosotros, dedicados menos a lo aparente y a lo formal que a las cosas que corren por debajo.

●

Me acuerdo de un cubano marxista, Paul Lafargue, y de un libro suyo: El derecho a la pereza. *Ignoro si Lafargue y su libro integran el índice moscovita. No importa, pero al tipo no le faltaba razón. Si escribir significara para mí un trabajo: ninguna línea, ningún día.*

●

Todos coinciden en que mi obra no es más que un largo, empecinado, a veces inexplicable plagio de Faulkner. Tal vez el amor se parezca a esto. Por otra parte, he comprobado que esta clasificación es cómoda y alivia.

●

Así como el hombre, ante circunstancias diversas, asume posiciones diversas y maneras de solucionar sus conflictos también diversos, de la misma manera ocurre con la literatura. El escritor debe enfrentarse a cada tema nuevo de una manera nueva. No podía trabajar Los adioses *de la misma manera que trabajé* Juntacadáveres. *El tratamiento es siempre otro ante cada nueva creación.*

●

El infierno tan temido *ocurrió, realmente, en Montevideo. La anécdota me fue contada por Luis Batlle Berres, a quien continúo queriendo y admirando. Me advirtió que yo carecía de la pureza necesaria para transformarla en un relato.*

●

(El astillero) *no fue una profecía, ni tampoco un juego en el campito ilimitado de la futurología. Se trataba de la sensación de que algo hedía muy fuerte, no sólo en Uruguay o en Dinamarca. Hoy el olor aumenta. Es indudable que los embalsamadores llegarán puntuales y que la hedentina será disimulada durante un tiempo.*

●

(Un sueño realizado) *nació de un sueño; «vi» a la mujer en la vereda, esperando el paso de un coche; «supe» que también ella estaba soñando.*

Prefiero La vida breve. *Es la que tiene más pretensiones de profundidad y la que rinde más derechos de autor.*

●

Me siento bien ante los grandes poetas. Los demás no me importan. No hay términos medios en la poesía.

●

Es muy curioso lo que sucede ahora con los escritores latinoamericanos. El noventa por ciento de los que interesan son de izquierda y hay que suponer que abogan por una mayor comunicación entre escritor y lector; sin embargo, con ese absurdo abuso de las técnicas están haciendo —o hay peligro de que hagan— una literatura de incomunicación.

●

Por el camino de la exageración técnica se llega a una incomunicación y pienso que el escritor debe fundamentalmente comunicarse con el resto de los hombres. De lo contrario su obra pierde el verdadero sentido.

●

Yo no sé quién me va a leer, y cuando escribo no pienso en quién me lea. Creo que sería un error terrible del escritor tener presente al lector en el momento de escribir.

●

El que me interesa es el lector desconocido. El que misteriosamente me envía una carta.

●

El escritor no desempeña ninguna tarea de importancia social.

●

El escritor está sometido a su compromiso esencial con la condición humana: sólo que yo creo que el mensaje se tiene adentro, y sale. Ahí está Balzac, por ejemplo, pintando una sociedad entera y quizá jamás se propuso hacerlo: lo hizo, simplemente. El medio influye sobre el escritor sin que el escritor pueda siquiera darse cuenta de ello: cada cual lleva al medio dentro de sí. En el sur de Estados Unidos, por ejemplo, el medio ha de haber influido como en un pro-

ceso de ósmosis sobre los escritores. Faulkner, Caldwell, McCullers no se pueden haber confabulado todos para mentirnos. Esa atmósfera sureña de sexo y violencia está alrededor de ellos y en ellos mismos.

●

La literatura jamás debe ser «comprometida». Simplemente debe ser buena literatura. La mía sólo está comprometida conmigo mismo. Que no me guste que exista la pobreza es un problema aparte.

●

No creo —y esto lo digo categóricamente— que el lenguaje sea un personaje dentro de la novela. Pienso que es un instrumento que cada escritor utiliza y renueva según su creación se lo exija, pero en ningún momento como personaje. Los personajes de una novela son los hombres, y todo cuanto los mueve es sencillamente la vida. El artefacto lenguaje no puede estar por encima de la vida misma y de los hombres como protagonistas de una novela o un cuento.

●

No me interesan (los novelistas como Robbe-Grillet). Creo que ellos trabajan la literatura como una disciplina de laboratorio y en un sentido totalmente intelectual, tratando de hacer una novela objetiva, casi fotográfica. Lo curioso está en que por esa vía de un supuesto objetivismo tan sólo han llegado a un casi completo subjetivismo. Han hecho de la técnica lo más importante, y es necesario tener claro que la técnica es tan sólo un instrumento del cual debe hace1se el mejor uso, sin llegar a convertirlo en el asunto central de la creacion.

●

Algunos creen que Europa está terminada y que, por esa razón, los europeos miran hacia aquí, para renovarse. Macanas. A los eu ropeos les gusta el colorido tipo Asturias, pero a lo que es univer sal, como Cortázar, no le dan calce. Como si ese campo se lo reservaran solamente para ellos. En Europa hay periodos de muerte y resurrección. Esto es todo con Europa. Ahora parece atravesar un periodo de decadencia. O de exceso de intelectualismo. La técnica ante todo, como procura Robbe-Grillet. Para mí, la novela debe ser integral, una obra de arte o no.

●

La literatura se termina. Pero ¿empieza o no? ¿Y cómo empieza? Me da miedo cuando dicen «lenguaje subjetivo». Todo es subjetivo

en Literatura, desde el punto de vista del que la hace. Pero la historia es organizar el caos subjetivo y ese que nos rodea, volverlos comprensibles.

●

Hay muchos que hacen periodismo en la literatura. Que me perdonen, pero será que no pueden hacer otra cosa. Entonces se quieren defender con técnicas.

●

La renovación técnica es importante, pero no puede desligarse del contenido... Joyce fue revolucionario en su Ulises *porque su libro no podía haberse escrito de otra forma. Aquello era una renovación sincera, y no lo que hacen los escritores que se limitan a utilizar nuevas técnicas, sin que éstas respondan al contenido.*

●

Conversando con García Márquez, éste me decía que la gran tragedia del escritor para el cine es ver ya filmado cuanto ha escrito, por cuanto nunca lo que queda en las imágenes cinematográficas es igual a lo que el guionista ha pensado.

●

Como dijo alguien cuyo nombre lamento no recordar, los escritores se dividen en dos grandes categorías: los que quieren llegar a ser escritores y los que quieren escribir. Basta leer algunas de sus páginas para clasificarlos sin error. A los primeros les aconsejaría apurarse, porque, según mi amigo lord Keynes —uno de los estilistas que más admiro— un bum *se caracteriza por su breve duración relativa. Los segundos no necesitan ningún consejo.*

●

El bum *debe ser discriminatorio. Si partimos de la base de que es un fenómeno bien organizado por revistas y editoriales, creo que forzosamente se va a tender a prestigiar a determinados autores. Esto es muy evidente en Buenos Aires. Se nota la facilidad con que se erige a fulano de tal como el más grande novelista de América. Y fulano de tal puede ser un desconocido. Lo imponen, venden sus libros y luego lo dejan caer. La gente termina desilusionada, pero no sabe si el tipo fue malo desde un principio.*

●

Pasado el bum, *los pacientes jurados de numerosos concursos idos y por venir se encontraron y se encontrarán con cientos de obras cu-*

yos autores no tienen nada que decir y se aferran a estériles juegos de estilo, a la confusión (que siempre debe aceptarse como profundidad y no incapacidad), a bobadas comparables con la poesia tipográfica, la deslumbrante y tan novedosa invención del culteranismo. También está y sigue nuestro amigo Dadá. Con la diferencia de que los dadaistas hace medio siglo no se tomaban en serio y se hubieran indignado si un pobre burgués lo hiciera. Claro está que los trepadores todavia no son burgueses.

●

Cuando se dio el bum *yo ya habia escrito mucho y era conocido. Por eso digo que no tengo nada que ver (con él). El* bum *me arrastró a mí y lo hicieron los jóvenes.*

●

Los escritores se agrupan en generaciones para ayudarse ellos mismos. Después organizan las mafias.

●

No creo que exista una narrativa latinoamericana como tal. Más bien me inclino a creer en la existencia de varios escritores aislados.

●

No creo que exista una «americanidad» como un punto común entre los escritores latinoamericanos. Miren el Uruguay: es un país chato, sin montes importantes, sin bosques. Soy de la opinión de que la riqueza de García Márquez y Vargas Llosa, por ejemplo, procede en parte de la selva, el clima, la topografía, de sus paises.

●

Proust es autor de una de las obras en prosa más poéticas que conozco. Hay que cuidar, eso sí, que el novelista no sea deliberadamente poético. Creo que la poetización deliberada, lejos de ser un hecho positivo, es indignante. La novela muere.

●

(Roberto Arlt) es el último tipo que escribió novela contemporánea en el Río de la Plata, el único que me da la sensación del genio. Si me ponen entre la espada y la pared para que señale una sola obra de arte de Arlt, fracaso. No la hay. No existe. Tal vez por un problema de incultura, pero Arlt no conseguía expresarse, nunca logró una obra organizada. Como dijo un amigo de él: «Roberto Arlt era Dostoievsky traducido al lunfardo.» Un lindo libro que yo

alguna vez quise escribir sobre él; al final no lo escribí, pero personalmente lo hice. Cuando yo era secretario de redacción de Reuter en Buenos Aires y visitaba a los clientes, uno de ellos era el diario El Mundo. Y allí conocí a Arlt, que, por último, no digo que se suicidó, pero algo así; andaba mal del corazón, y el médico le dijo que no comiera ni tomara mucho, que no hiciera mucho esfuerzo, y él, la segunda vez que vio al médico, se hizo los diez pisos hasta el consultorio a pie, y le dijo: «Vio que no me pasó nada en el cuore?» Era un desafío. Bueno: las diferentes interpretaciones de la gente sobre un mismo acto de Roberto Arlt. Algunos opinaban que una actitud suya demostraba que era angélico; la misma actitud, para otros, probaba que era un farsante; y había quienes aseguraban que, con esa actitud, Arlt había sacado patente de hijo de puta. Yo no sé si era angélico, farsante o hijo de puta, posiblemente las tres cosas a la vez. Era un loco. El libro que yo quería hacer era de testimonios de quienes lo conocieron. Pero ahora es tarde para hacer ese libro, muchos testigos se murieron.

o

Sé que la novela fue desahuciada muchas veces y desde hace muchos años. Pero hay gente todavía que siente placer en contar historias y otras que son felices leyéndolas. Pienso que cuando se dice y escribe que «la novela es un género condenado a morir», lo que se afirma en el fondo es la evolución de la novelística. Lo que ocurre normalmente a medida que generación va y generación viene.

POEMAS PARA ONETTI

VOCES EN EL SILENCIO

> Que a entrambos en un punto, ¡oh estraño caso!,
> los mata, los encubre y resucita
> una espada, un sepulcro, una memoria.
>
> *El Quijote*

> ... el rumor de la lluvia hablaba de revanchas y de méritos reconocidos, proclamaba la necesidad de un hecho final que diera sentido a los años muertos.
>
> *El Astillero*

Se levanta el silencio como una ruta espesa que une el mar con la
Cerca viven las cosas y más cerca los seres. *[tierra.*
El tiempo es un engaño que fabrica una tela de distancia,
el tiempo es una argucia, un sueño miserable que nos arroja a la
[separación.
Todo el tiempo lo nubla con su vapor bullente de minutos,
con su paño gelatinoso de segundos,
con su falsa cantata de relojeros sordos.



Pero el silencio, como el mar, funde equívocos límites.



Lejos del tiempo crece un mundo
donde el amor se expande igual que una galaxia.
Los escapados de la gran batalla, los herejes de leyes y legajos,
los arrogantes que se negaron a la sumisión,
los mártires de un mundo de ordenanzas,
viven su corazón como si fuera un territorio que está ocupado por el
Esta es la tierra del gran sueño, *[aire.*
el Gran Teatro de Oklahoma,
El Toboso imposible, la lejana Santa María.

Esta es la tierra donde todo aumenta:
aumenta el mar, aumenta el cielo,
aumenta el maltrecho corazón de sus hombres.
Esta no es tanto la tierra prometida como la deseada:
la tan prohibida tierra del deseo,
aquella donde el ansia de amor crece como las olas
y es toda ella un mar interminable
y una inmensa llanura que no cesa,
porque aquí nada muere salvo el miedo inmortal.



El silencio se nutre de la noche y a lo lejos se yergue El Astillero,
brillan sus muelles únicos bajo la luna
y se observa, difusa, la silueta impasible de sus buques.
Todavía resuenan en el aire las órdenes de carga y de descarga
mezclándose al chirrido de las grúas.
El Astillero alienta, primordial, únicamente para un hombre.



El campo es una puerta hacia el viaje
y en mitad de la ruta está El Toboso
y en mitad de El Toboso está la alta señora.
Pero el Quijote no llega al Toboso
porque su sueño es ir, seguir llegando.
Suena El Toboso como una dulzaina
y el corazón de Alonso se estremece de alcanzada certeza:
está bien que la noche lo cobije sin permitir su entrada:
no es preciso pisarlo para verlo, no es preciso.
El campo es una puerta hacia el viaje
y en mitad de la ruta está El Toboso.



Como la tierna lengua de una vaca
se alarga el mar para besar al campo.
Hay un rumor de ola y hay un olor de alfalfa.
Un poco más allá duerme El Toboso.
En las escalerillas del muelle, infinitos como la sombra,
Larsen y Don Quijote hablan despacio
mientras esperan que despunte el día.

Conversan del amor en una forma que sólo ellos entienden.
Asegura el Quijote que El Astillero está encantado
y no lo niega Larsen.
Larsen escucha a Don Quijote
mientras piensa en Angélica Inés, que esta encantada.
Grave cosa es vivir para aquellos que sueñan.



En la alta madrugada, libres de la injuria del tiempo,
dialogan con sosiego Don Quijote y el viejo Larsen,
dos hidalgos que consiguieron fama con sus hechos.
Nada se escucha ahora en el silencio, nada
salvo el futuro misericordioso
que va de un pecho a otro,
salvo la dulce solidaridad que dibuja gigantes en la frente de Larsen
mientras Alonso afirma que mañana,
ah mañana,
el mundo para siempre será de ellos,
el mundo para siempre ya es mañana.

FRANCISCA AGUIRRE

Alenza, 8, 5.° C.
MADRID-3

LA VIDA BREVE

(HOMENAJE A SANTA MARIA)

Esta ciudad, de pronto, se inventa otro pasado.
El silencio está fuera de lugar.
Las casas son definitivamente de este mundo.
La noche se desploma sobre otra época.
El aire emponzoñado huele a campos antiguos.
Y todo se me vuelve aún más extraño
porque lo reconozco.
Porque ya de algún modo estuve aquí
(donde no he estado nunca).
Porque he perdido esta ciudad entrañable
que ahora recobro misteriosamente.
¿Y quién podrá decirme la verdad en este cauteloso fin del mundo?
¿Estoy vivo en mi vida pero me adentro en una fantasmagoría?
¿O todo, a fuerza de ser real,
me está volviendo un azorado fantasma?

JOSE EMILIO PACHECO

223 Old Forest Hill Road
TORONTO, Ontario (Canadá)

LA CARA DE LA DESGRACIA

A Juan Carlos Onetti y a Dolly,
que no me escriben nunca.

LA VIDA ES UN MILAGRO GRATUITO,
el hueso de una sombra,
o si se quiere,
el testimonio de una lavandería;
por consiguiente
hay que hacer algo,
hay que hacer algo inútil
puesto que nadie sabe cuándo puede llegar hasta nosotros,
cómo puede llegar hasta nosotros,
en una noche de verano,
lo inmerecido, abierto y jubiloso.

ESTOY EN LA TERRAZA DEL HOTEL;
a la izquierda el pinar,
a la derecha, dunas;
circundándolo todo está la playa.
Vuelvo a mirarla y pienso
que el mar no se ha cansado todavía,
que el mar sigue viviendo solo y junto,
tal vez a causa de ello
el sol de la mañana siempre le vuelve a convertir en niño.
Desde mi cuarto oigo su voz continuamente,
oigo la voz del mar
y empiezo a comprender
que una alegría no se acuesta dos veces en el mismo lecho,
que una sola alegría puede quemar la vida entera
cuando sabes que no puede durar,
y queriendo agotarla
puede llegar a hacerse tan intensa y tan corta
que prefieras morir antes de que se acabe.

Ya llevo quince días en este hotel;
es un chalet suizo de techo rojo y barandal de piedra;
tiene un cartel con letras negras, un poco despintadas, sobre el cajón
y aunque no espero carta alguna [de la correspondencia,
no dejo de mirarlo,
no dejo de mirarlo constitutivamente:
me atrae mucho este rótulo, mostrenco y comercial, que ha lavado la
[*lluvia tantas veces*
y que ya representa, en cierto modo, una inscripción conmemorativa,
o quizás una lápida:
la mía,
parece que me llama,
la inscripción dice: Mi descanso.

HAY QUE HACER MUCHAS COSAS ANTES DE DESCANSAR,
hay que hacer muchas cosas,
por ejemplo:
llorar por todos los que viven
y acostarse de noche sobre una misma lágrima,
total,
que se va acumulando bajo el párpado
hasta llenarlo sin caer;
hay que llorar como quien da limosna,
como quien presta su mujer para enjugar la soledad de alguien,
como quien paga en una cárcel la condena de otro.
Sí, hay que hacer muchas cosas antes de descansar,
hay que hacer muchas cosas,
por ejemplo:
hay que ser generoso pero con todos,
y ponerse de luto cada día por un hombre distinto,
tal vez por un hermano que tuvo nombre propio en los periódicos:
[*se llamaba Julián,*
o alzar una bandera que nadie ha levantado todavía;
hay que hablar a los sordos,
a los agonizantes de palabra y de obra,
a los que escuchan la palabra de alguien
mirándole a la cara
como si ya estuvieras levantado al hablarles la casa que quisieran ha-
[*bitar;*
hay que tener la dieta alimenticia del hambriento,
y cuando no sintamos ningún dolor,

hay que abrir una llaga,
purulenta,
en nuestro corazón,
para sentirse hombre,
para sentirte, alguna vez, como un suicida vivo,
como un suicida continuado
que paga con su vida su rescate.

LA ENCONTRE EN EL DESLINDE DE LA PLAYA
cuando la noche comenzaba a cerrarse como un párpado sobre el mundo,
iba vestida con pantalones muy ajustados y una chaqueta de marinero
y empujaba sus quince años hacia las olas,
su desamparo juvenil,
su bicicleta, su cuerpo y su rescate.
Crucé la playa en línea recta para encontrarla:
—Buenas noches
le dije,
mientras ella me miraba con atención,
mientras ella me miraba devolviéndome algo,
sin hablar,
demostrándose,
hasta que yo repetí mi saludo como si aquel silencio ya nos hubiera
y al contestarme entonces [*unido;*
su voz sonaba como un pájaro en la playa desierta
chapoteando sobre el agua;
era una voz algo desentonada,
desapacible,
ajena,
tan separada de ella como si la acabara de aprender,
como si repitiese, lentamente,
algún tema escolar de una lengua extranjera:
—No voy a ningún lado,
creo que me dijo,
y yo ayudaba a la muchacha a sostener su bicicleta, su vida y su
junto al borde de ruido donde se apaga el mar, [*pregunta,*
y yo aprendí a mirarla
como si levantara con mis ojos una pared en torno a ella.
Despacio y sin quererlo
llegamos a los pinos,
allí
nos ayudamos a desnudarla

lo imprescindible
para tener dos cosas que no había merecido:
su cara doblegada por el llanto
y la certeza desconcertante
de que nadie había entrado antes en ella.
Casi no la miré,
casi no podía verla pero la recordaba
como aquella mañana la había visto,
la había mirado por vez primera,
con sus pecas de música débil sobre la comisura de la boca,
sus rodillas redondas
y aquel gesto displicente y final
que se alzaba hacia el cielo y era la cara de la desgracia;
casi no la miré, pero al besarme
sentí sus labios entreabiertos
como una puerta que se cerraba definitivamente sobre el mundo,
La acompañé hasta cerca del hotel y allí nos separamos;
no nos dijimos nuestros nombres,
no me atreví a decirle «adiós» para que las palabras no nos pudiesen
y caminé toda la noche recordándola, [*desatar,*
y caminé toda la noche sobre la arena húmeda,
doblando mis rodillas a veces en la playa,
excitado y mortal
pero sintiendo, al fin, una alegría que me había perseguido durante
y ahora me daba alcance. [muchos años,

DORMÍ DE UNA MANERA EXTENUADORA
y al día siguiente de haberla conocido,
al día siguiente,
justo,
de haber nacido en ella,
tuve premonición, visita y agonía.
Al salir del hotel, por la mañana,
vi que el gerente
y el camarero que me crispaba los nervios desde la vez primera que
porque tenía cara de mono [*le vi*
rijoso,
conversaban con dos policías
mirándome con insistencia y sin piedad.
Tal vez aquella hora había llegado como llegan los dolores del parto
pues el más alto de los visitantes

que vestía un traje a rayas,
un traje inexplicable,
se acercó a mí para decirme:

—Ven con nosotros.

Me condujeron al galpón
y al trasponer la puerta
sentí,
súbitamente,
un frío,
desconectado y último,
que me aislaba de todo:
las vigas de alquitrán brillaban negras
y en el centro de aquel vacío
había una larga mesa sostenida por caballetes:
sobre la mesa un bulto arrebujado en una lona.
Nunca podré saber por qué razón al ver aquella forma oculta y estirada
tuve este pensamiento:
—¿Quién enseña a los muertos la actitud de la muerte?
Fue una premonición
y al mismo tiempo
una evidencia:
allí estaba esa dignidad, esa forma severa que tan sólo se aprende al
cuando *[morir*
¡en aquel instante!
el hombre a rayas estiró el brazo bruscamente
y destapó la cara a la muchacha retirando la lona:

—Mire ahí.

No tenía que pedírmelo
porque yo estaba ya tan quieto, tan estatuto, que no podía cerrar los
y la miraba desangrándome. *[ojos*
Fui viendo que su cara estaba torcida
hacia atrás,
distorsionada,
y parecía que la cabeza,
con manchas rojas en el cuello,
iba a rodar desprendida
de un momento a otro
si alguno hablaba fuerte,

si alguno golpeaba el suelo con el zapato
o quizás,
simplemente,
con que el tiempo pasara.
Cuando estaba mirándola sin atreverme a respirar
para que no se borrara su rostro con mi aliento como se entelan los
el hombre a rayas soltó la lona [*cristales,*
y sacudiéndome de las solapas me gritó de repente:

—¿Por qué lo ha hecho?

No entendí la pregunta
porque estaba pensando en otra cosa,
porque estaba pensando que una sola alegría nos puede liberar de la
y sólo pude preguntarle: [incesante suciedad de la vida,

—¿Usted cree en Dios?

Era la única pregunta
posible
porque tenía la certidumbre de morir
y ya me había entregado:
ya la estaba mirando más allá de mi muerte;
y era la única respuesta,
posible,
porque la vida desde ahora sólo podía borrar,
debilitar,
oscurecer
la luz de aquella noche.
Todo cuanto veía se iba quedando póstumo,
sin embargo
hay momentos que pasan y hay momentos que quedan,
porque
en aquel instante,
cuando ya el mundo estaba solo,
el policía me preguntó lo que ya nunca olvidaré:

—¿Y usted sabía que la muchacha era sorda?

Tal vez por esto no me dijo su nombre
tal vez no tenía nombre,
no lo necesitaba
y la verdad pudo llegar hasta nosotros
sin palabras

pensé yo, con ternura,
y entonces hice la confesión que ha de llevarme a ella:

—¿Sorda? No lo sabía. Sólo estuve con ella anoche y no me pareció sorda. Pero ya no se trata de ello.

AHORA SE TRATA DE NO HABLAR,
ahora se trata de no hablar ya que era sorda,
pero antes tengo que decir que esto no es una confesión,
ni es un silencio:
es un suicidio.
No tengo nada que confesar
y la vida me brinda la salida tan fácil:
sólo se trata de callar ante un juez que me habrá condenado de ante- [*mano*
sólo se trata de callar
sabiendo que es inútil la voluntad de justificación,
sabiendo que no podemos justificarnos ni aún del asesinato que no [*hemos cometido,*
ya que la culpa es colectiva
y está en el corazón como la veta en la madera.
De lo culpable nacen máscaras,
niños que duran una hora y luego vuelven a morir,
testimonios de cargo y de descargo,
campanas y palomas;
de lo culpable nace el orden
que es la única criatura que no precisa justificarse: le basta subsistir,
el orden que es el precio que pagamos en el fielato
por todos y por todo,
por el amor que dimos y el que fuimos incapaces de dar,
por las necesidades que hemos ido inventando todo a lo largo del vivir
y por la lona que la cubría como un cilicio después de muerta,
pero también
—este es mi caso
y por ello me condeno al silencio—
porque he robado el fuego de los dioses
teniendo una alegría.

LUIS ROSALES

Altamirano, 34
MADRID

ESA HISTORIA FAMILIAR

A Julia, viuda de Malabia

Desvivida dispersa ofrenda; tu cuerpo cotidiano propiciando su entorno de ciriados rostros. Hilado vestigio el articulado dominio de tu inverso espectro: luz descompuesta por el prisma *más ternura.*

Cuerpo

o

plomada de la soga.

Gravitada palidez de la mudez. Perpleja caída, funámbulos pasos sus-
Pendidos pies añorando pasadizos y entor Nada puerta deshorada. Gira el cuerpo desombrando interminables baldosas. Sólo el muro aquieta su vigilia, envol-

viéndote en el

hebrado silencio que te tejes y destejes en sordos círculos.
Disminuida sombra en su peso más ternura, y sin embargo tan hu-

> *MANA:* mit. diosa etrusca que presidía el nacimiento de los niños y las enfermedades de las mujeres, y a la cual se sacrificaban perros jóvenes.

Tu vientre fue una noche de ladridos navegándote el alba y la penumbra.

Parsimonia de sembrados presagios / Renovado nunca límite / Silente pasmo rotundo imán el miedo que nos celda en sus cancelas. Un viento eterno huésped te voltea, hasta soñarme en tus pupilas, cuajadas de cernido azufre que me devuelve tu angelada balanceante, certeza del herrumbre. Turbio giro: rostro de empañado paisaje, descristalado espejo o sordo azogue, con «la desesperanza, colocada en el centro de la risa, girando en la poco profunda mueca de tus labios»; *fiel regazo la sorda nitidez de la caricia desandando su obstinado laberinto.*

Móvil rigidez
en desorientado enjambre y tardes ojos.

Gesto escombro, terco tiempo, el brillo encarnado de tus uñas.
Irreverente fijación que enciende el sudor en añoradas
existidas sábanas,
mientras tu cuerpo pendula sobre un ilusorio brocal,
un destizado círculo en el que lentamente gira tu descalzo
pie de muerta.

Triste realidad, profunda ofrenda, tenso enlace la intacta
viga.

GALVARINO PLAZA

Fuente del Saz, 8
MADRID

NO ES TAN DISTANTE EL URUGUAY

I

Llevado por la embrujada tentación de frecuentar el camino donde nos espera el país del sueño, Manuel Vilanova, en otro tiempo enamorado de la belleza, yace hoy en Barbantes, enterrado en la ladera norte del río. Dejó la vida en un sutil tejido que él mismo había construido murmurando, oscuro y alucinado, entre sus noches de insomnio. Siempre joven, fue incinerado bajo el cielo del verano, el 12-VII-44. Su casa permanece desde entonces con las ventanas cerradas, y sus hijas han respetado este deseo. Entre tanta tierra dormida da ahora su opinión sobre la ley del lynch y sobre los problemas que agobian a sus hijas y a los amigos de sus hijas en cada amanecer. Desde su tumba del país del sueño, padeció amargura al oír los anhelantes y preocupados pasos de sus hijos en la angosta escalera de la casa, erró solo, vagabundeando entre palabras, y su mirada serena y urgente se oscureció endurecida al contemplar la mortal agonía de América, el distante Uruguay apagado como un grito en la hierba, la luz confusa de Galicia en el atardecer, Chile recordando sus noches de besos difíciles, el aliento abrasador de las húmedas cuerdas que ciñen la garganta del negro y del blanco en desamparo. El es así y espera que haya sido bueno el haber escrito a Onetti en horas difíciles, pasa la mano sonriendo por la frente y murmura recordando cómo sus hijas le arreglaban jarrones de flores en el cuarto de estar. Sé que estuvo orgulloso de que tres de los varones que casaran con sus hijas saliésemos poetas. Accstumbraba a decir que así hablaríamos durante el amor. Yo al menos nunca lo hice como los estúpidos de rodillas apretadas.

II

Como un loco que llevase tiernamente el exacto
e inabarcable peso de los años, como si notara
que la luz lo ha mojado todo soy su hijo más confundido
porque a veces soy oscuro y ciego
como su casa de la orilla sur del río.
El invierno es duro y Manuel Vilanova
ha venido y me ha contemplado
largo rato con tristeza. Sé
que recóndita, en algún lugar del bosque,
su vida dura todo el tiempo entre cosas mancilladas
mientras enloquecida dura la sed entre mis labios.
He ido hacia el bosque
y lo he contemplado largo rato con tristeza. Sé
que recóndita en algún lugar del bosque
su tumba dura mientras enloquecida también
dura la sed entre mis labios; mientras, voy
llevado por la embrujada tentación
de buscar su país de sueños. Yo mismo
aventaré sus cenizas y lloraré amargamente
por él. Ahora vivo
como si con furia notase
vagamente, entre pretextos diversos,
que soy demasiado viejo para escribir poemas,
como si notase que no puedo comprender su vida;
porque a veces soy el que se arroja llorando entre el seno de las
[muchachas
impacientes; como si nuestro sueño fuera una silueta aturdida,
vergonzosa ceguera de fuego y multiplicara los fantasmas
soy el que a veces habla con mi padre y con los lentos uruguayos
de su tierra como si su tierra ya estuviese muerta.
Padre me dice que yo soy el que se asusta.
Y como si yo fuera el que se asusta
los veo moverse y bañarse desnudos y solos
en el más lento río del país. Quizás desde su tumba Manuel
nota los senos blancos de la luz y nos sentimos tan cerca
que pasar el umbral es un estremecimiento
que nos deja como si fuéramos muchachos muy pobres. Sé
que vivo como si oyera su voz
y de pronto la palidez de su voz nos abrasara
en esas largas horas

que enseñan a nó creer en nada, a no esperar en nada,
a detenerse dulcemente en algún verso.
a compartir largamente el pan y los oficios en la mesa.
Sus hijos y los hijos de sus hijos
podrán verlo a cualquier hora del día
en su tumba perdida en los bosques de Galicia
o de Uruguay. Como si desde su tumba notara
que no nos queda demasiado esto fue lo que vio: vio que
con sobrecogedora dignidad se consumaron los suicidios
y los suicidas continuaron vivos,
inmóviles e inútiles los bosques
de nuestras patrias, destiladas de muecas,
estaban llenos de poemas de sabiduría desgraciada,
con amargura los poetas danzaban con los sacerdotes por las calles
y violaban a las vírgenes ciegas, quedando entre sus labios
un resto de sudor crispado;
algunos llevaban la mirada entre las manos,
como escarcha (quede aquí constancia
del sueño del guerrero: amar a los hombres
con su sexo de escarcha), matrimonios de pastores
recorrían el país y tenían los ojos rojizos, como escarcha,
las muchachas enseñaban sus ingles aún con residuos de tierra,
matrimonios de misioneros recorrían el país
para ayudar a consumarse a los suicidas en suicidio,
la imaginación asesina se derramaba
como un tesoro entre gritos nocturnos,
a través de las lágrimas hombres pálidos
como escarcha, sentados en un rincón de la oficina,
venían a rodear a la vida entre gritos de terror,
una cabeza triste, coronada de crótalos,
se hundía confusa en el pecho en cualquier esquina,
continuaban inmóviles y turbios los sexos, las miradas
como escarcha debajo de las oscuras palabras solitarias
la voz de los enfermeros yanquis tomó posición de acecho
melancólico ante el rostro vecino de la muerte,
todo un edificio lleno de canallas lo llenaron de poetas oficiales,
mostraban sus tarjetas a los cadáveres atados, escéptica
la mirada amarga continuaba inmóvil detenida levemente
en el sexo de los poetas amargados,
los salones de las peluquerías mostraban las luces
alquiladas a la noche de los muertos, el sol, camarero
persistente, iluminaba el cuadro con ternura,

golpeaba horizontalmente sobre los sexos de escarcha,
era una antorcha oscura apagada de bruces
en la escarcha, las enredaderas
entrelazaban con dulzura sus dedos
entre la mirada de escarcha del canalla
y arrojaban su perfume remoto
sobre muertos que murieron con las manos enlazadas.
Recogiendo en la nuca su pelo con amargura
las tendidas vírgenes de Uruguay
fueron sacrificadas en Chile sumergidas en la luz,
las mujeres que mi padre tanto amó
en Uruguay, Argentina, Galicia, Chile, curvaron su vientre
ante las anchas caderas del terror, y mi pálida
tierra saltó sobre la losa con el vientre
marcado con hierro en la zona de más oscuridad. Lejanos
quedan ya los árboles que esconden cuantas cosas
se pueden desear entre las moradas de sus sombras.
Y oigo aquí caer la voz humedecida
de estas tierras sin sentido, heladas,
viejas, lejanas. Y Manuel Vilanova,
el muerto que dejó la vida en un tejido de miseria,
las mira con tristeza,
como si tuvieran los pies fríos,
como si sus senos recortados en la luz
se perdieran enfermos entre el oscuro pelo que cae por los hombros,
el pecho, la enorme cascada del vientre, como si los senos
estuvieran enfermos, pintados de flores,
viviendo en una agonía de ranchos, galones, manos
solitarias, individuos de mirada de escarcha.
Contemplo largamente su piel, asombrosamente
blanca entre días de plumas y navíos; las veo, echadas en la cama,
cerca del lecho final de los ahorcados,
y recuerdo con tristeza su cuerpo yacer al lado de las manos
populares de mi padre, y recuerdo con amargura
cuánto de joven tuvo aquel amor.

III

Aquí, a la mañana, solo entre arroyos
inevitables, los lentos brotes
de las flores se hinchan
y yo ya sé que va a parir la muerte, la amargura,

la desdichada tierra lejos del país de los sueños. Solo,
ante unos enormes ojos ciegos que yo no voy a poder
olvidar, habría que amar a los hombres,
pero ¿cómo amar estos bultos
si la luz es más violenta que la vida
y se la han llevado toda y lo han matado todo?

MANUEL VILANOVA

Polígono de Coya, 16, 11.º
VIGO

SAN ONETTI, COMEDIANTE Y MARTIR

«Toute aventure humaine, quelque singulière qu'elle paraisse, engage l'humanité entière.»

JEAN PAUL SARTRE

Cuando vino a Madrid en 1973 se vio claramente que no era un hombre de este mundo:
de este mundo que le esperaba para actuar en una comedia de mediano alcance,
ni tampoco de aquel otro que le habia concedido una vacación mutilada por los presagios.
Era, pues, un hombre imposible.
Quiero decir que cuando entró en el salón de actos para pronunciar la primera conferencia de su vida, y probablemente la última, sus ojos,
ocultos tras las gruesas gafas de buceador, necesarias para orientarse por entre un elemento hostil, como son todos los elementos,
sus ojos andabàn extraviados, perdidos en el pánico que aparece detrás de cada escafandra,
ojos como coresponden a cualquier rostro tirante, largo, empalidecido y sin salida.
No nos temia ni a ti ni a mi, ¿de acuerdo?
Estaba, especialmente aquellos dias, temiéndose a si mismo.
Hacia un bravio esfuerzo por hablar, por ser consecuente con la figura de comediante que le habian asignado,
pero tal papel carecia de interés,
aquel humor que trabajosamente destilaban sus palabras provenia del patetismo de sus ojos quebrados.
Las autoridades no hacian más que estar sentadas en. sus butacas,
los jóvenes habian desplegado sus cuadernos de hule negro, pero el boligrafo estaba en suspenso.
La comedia de Onetti iba por otros derroteros,
se trataba de algo imposible como él:
es un comediante de la escuela de la humanidad, la misma de Genet.

Nos hablaba de los prostíbulos y de los bulines de Buenos Aires y Montevideo,
el público no sabía qué notas tomar.
No era Onetti quien hablaba,
había simplemente que mirar sus ojos acorralados detrás de la escafandra.
«Siento haberles defraudado», dijo al final y se fue torpemente.

Volvía a su comedia de pocos personajes, del mundo entero, a su aventura imposible de pirómano.
Nunca Onetti se ha erigido en acusador, siempre ha sido un acusado, el acusado.
Todos contra él. Todos contra todos.
Su larga y desgarbada figura presenta todos los síntomas del culpable.
Onetti es culpable hombre solitario, su comedia no coincide con lo que se le pide, se rebela a ser un triunfador, se niega a ir y venir, hace tambalearse el podium, rechaza el pacto y la sociedad necesita pactar,
Onetti, desde luego, es un hombre imposible,
sólo sabe escribir,
no tiene ni idea de cómo se cruza una pasarela en un desfile de modelos,
en Estocolmo se usan los abrigos de pieles,
pero tampoco Onetti pesca en la soledad de los bacaladeros que se pierden en Terranova,
a él le gusta perderse entre la gente, asistir a la gran feria de las puñaladas,
es un testigo peligroso,
es culpable,
nuestra propia culpabilidad ha de tener un nombre y ese nombre es Juan Carlos Onetti.

Todo esto fue muy bien comprendido en Montevideo.
En ninguna parte los hombres imposibles tienen cabida, en Montevideo menos aún.
Por eso fue encarcelado: los cargos en su contra no tienen importancia alguna,
son un simple problema metafísico.

Lo que importa es que Onetti era culpable.
Tuvieron la ignorancia de adscribirle una acusación digna de su rango: pornógrafo.
Querido Onetti: ¡Qué bien le sienta a usted el nombre de pornógrafo!
Pero es cierto: «toda aventura humana, por singular que parezca, compromete a la humanidad entera».
Así pudimos humedecernos de terror mientras Onetti daba con su mirada pánica en la cárcel.
La humanidad entera ingresó en prisión aquel día,
y pasó hambre, frío, claustrofobia, lo que pasara Onetti.
A todos nos honraron con el hermoso título de pornógrafos.
Todos nos distinguimos como abyectos culpables.
El futuro es un mundo poblado de millones de onettis.

JOSE ANTONIO GABRIEL Y GALAN

Avenida de América, 42
MADRID

ES UN HOMBRE SOLITARIO EN UN SITIO DE LA CIUDAD QUE NADA TIENE QUE VER CON LA NOCHE RITUAL QUE LE RODEA

A Juan Carlos Onetti

No oye la solemnidad de la marea, ni la amenazadora pisada del vagabundo. No oye el desastre del amor, como deviene la Historia de los Niños y los Peces. No puede oír el viejo lord Ponsonby los quejidos de Brausen. Porque ahora es la época de la desesperada nostalgia, de la búsqueda de la juventud desvanecida en la memoria. Todo lenguaje vive emocionado la soledad. En lugares abandonados. Yertos. Y ausentes. No puede presenciar la amargura y el desaliento de los hombres contemporáneos. La parálisis que recorre las aljibes, invadiendo con sutileza las alcobas, invalidando gargantas y sensaciones. Brausen ama con insatisfacción. el rostro desierto de Gertrudis; vigila con sonrisa torcida a la gente condenada a una sola vida. Brausen soporta su alma, con ironía, con fatalidad, pero muere, muere muchas veces, vidas más largas.

Por la presencia aterradora del mar. Nada ni el viento. Nada ni trozos de trapos manchados de alquitrán, cañas abandonadas y restos de lino. Nada. Ni esto ni aquello, impidieron que Arce amase a la prostituta Queca. Era el desencuentro del ser con su destino. Una fórmula onírica para la existencia. Porque el mundo parece caminar frente a la mirada minuciosa, de alguien que no puede cerrar los ojos, que ve las imágenes borrosas y confunde las dimensiones.

JESUS FERNANDEZ PALACIOS

Virgen de las Angustias, 2, bajo A
CADIZ

EL DETERIORO

A Juan Carlos Onetti, exquisito maestro del fracaso, galán brujo de la belleza núbil, cisne negro del canto último del cuerpo, roedor de la tristeza de los años, sombrío dialéctico del sueño, pífano plañidero del deterioro humano.

Tú que, doncella, llamas a mi puerta con tu jarra de leche y esperanza,
dama del alba, espectro de alhelíes, vapor del arroyuelo que al corazón despierta
en vaga forma de ventura, dime qué escasa claridad tornea tu cuerpo
a la humedad del mundo, a la indecisa
promesa de otro día bajo el astro que se desvela blanco en los relentes
del humano vivir. Despierto; estoy mojado
de emocionada luz. Misterio verde en la frescura de unas sombras
que se entreabren perezosas al mínimo ruido de tus pasos por la mañana lánguida. Alborea
un tiempo sin pasado. Está el hechizo tomando sus primeras decisiones en las formas veloces de los seres
y en el paisaje rápido. ¡Hermosura súbita y estrenada! La corneja se desprende, saltando, de su sueño;
las llamas ágiles se suman al fervor de los cerros y una mano diligente que enguanta el sol rosado
da la vuelta a las sábanas sudadas en los copiosos lechos de los muertos.

LA VIDA BREVE se enajena con las voces henchidas y piadosas
que la mañana dice al corazón.
¡Voy a vivir! Mentira era
esa quietud terrible. De mi reino de semejanzas tenebrosas voy descendiendo, tan pobre y aturdido
como el fiel perro de la tumba amiga. Espero
el aullido del sol para lanzarme
en el ruido de la vida. Y muevo alegre mis dos manos y mi boca torna al deseo y giro
ante la creación mis ojos locos de fascinada posesión rabiosa.

Accesis del amor, TIERRA DE NADIE, tanto
ensueño alivia, dora, la pasada miseria, el deterioro.
Sin embargo, te mudas, te transformas,
dama del alba, pronto. A la inconsciente felicidad que puso olvido,
flores
sobre mi pecho recién agrio asoma nuevamente el dolor. Recuerdo
pronto que ayer era quien soy: un gallo ciego que le chilla a las
constelaciones de apretada negrura. Y el bostezo,
la mueca de las hojas, las madejas de las arañas pérfidas me envuelven
en la memoria de la vida; escucho la yerba que me acuna noche y día
en la existencia desdichada y pienso
que sería mejor no despertar. Acaso
recibirte tan sólo en el fulgor que la celeste bóveda demacra por
nuestros pasos funerales, mito
y embrujado suspiro, rayo efímero que alguna losa sepulcral memora.

Tú que, doncella, llamas a mi puerta con tu jarra de leche y esperanza,
tomas formas de amor. Un vaho azulado, presagio de imposibles lontananzas,
contonea tu azogue deseable en los pajares de la luz. El polvo, que es
más verdad que nuestros sueños vanos,
aureola el chocar de nuestros cuerpos en el secreto coto. Veo estertores en el establo de calientes vísceras,
agonías dichosas, roces, lutos de la amarga experiencia. Y arrebatos
de las entrañas miserables, cantos
de confusión y goce, mama y tralla en matrimonio sórdido, feroces
lamentos y derrames: la quimera,
en ritmo grave, rueda, suda, sangra.
Abandonas mi lecho. El desencanto se hizo noche en los cielos; ya se
yergue ese vapor espeso de lo oscuro
que se extiende, imitando los perfumes
de las flores nocturnas. Y te abres como ellas también al aire ciego
de mi existir, ay, fe, dama de noche, muerte.

RAFAEL SOTO VERGES

Illescas, 107
MADRID-24

SALUTACION AL DESPOSADO ETERNO

Padre y maestro mágico, el de la enorme sien,
que en el pasillo insomne que une al mal con el bien
diste un grito desgarrador;

hacedor enlutado que a la ciudad informe
alumbraste con sombra de tu emoción enorme,
embadurnándola de amor.

Que tu casa se inunde de tangos y laurel,
que se humedezca el santo hocico de Gardel
cuando deambule por allí;

que a tu fachada bese el ruso epilepsiaco
y que por la escalera su rumor genesiaco
avance a saludarte a ti.

Que si posarse quiere sobre tu genio el cuervo
todos odien la ofensa del pájaro protervo
y te arropen con su clamor;

que tu pasado vierta sobre tus largos huesos
una dulce pomada de manos y de besos
para mitigar tu dolor.

Que púberes muchachas te distraigan el ánima,
que sobre tus secretos no se derrame lágrima,
sino rocío, vino, miel;

que una mano insistente en el libro de Ceres
junto a tu nombre escriba suspiros de mujeres
que se te claven en la piel.

Que ese suicida unánime que por la noche horada
canturreando una copla de la vida y la nada
tu nombre ponga en la canción;

y que la soledad de la nada y la vida
al advertir tu nombre en la canción suicida
se vuelva canto y corazón.

Por los alrededores del callado astillero,
con pasión gigantesca y con dolor austero
camina un sátiro espectral

y desde las montañas suena un olor de esperma
que combate y que borra a la moral enferma
con su resuello sideral.

Huya el tropel mohoso por su hipócrita invierno
y quede con nosotros el desposado eterno
al que echamos eterno arroz.

¡Padre y maestro mágico y sátiro profundo,
que tu palabra en sombra nos ilumine el mundo
con el resplandor de tu voz!

FELIX GRANDE

Alenza, 8, 5.º C
MADRID

DES ORDEN HADA MENTE

Para Juan Carlos Onetti

CUANDO bebamos (o comamos) juntos
deberás explicarme
cosas útiles
por ejemplo por qué la intolerable
mirada de paredes desnudas me provoca el terror
o (en otros momentos) contemplar estampillas de correo
me convierte en cadáver
claro
absurdo que yo a ti
vaya a llevarte cuentos de esta índole
como si fueras
dios
un dios con gafas
que tuviera respuestas en su archivo

PUES entonces (aunque guardes silencio
gota a gota)
tal vez (al golpearte la espalda como si fuera incierto
tu ser mítico)
entenderé otras cosas
las que dijiste
y dejaste cocer sobre papeles
así
imaginando todo lo que escribo
las cosas adquieren un sentido
inexplicable
es cierto
pero del cual solo podría dudar

si dudara
simultáneamente
de mi propia existencia

Y BIEN
ahora entre lola
(gertrudis de algún modo)
aparece el motivo de mis pedazos huecos
y es por ello
que vendo estos muñones a vocablos o sílabas
y curando las bubas de mi miedo
te veo cruzar despacio
sonrío a voces
y te doy un abrazo emocionado
quemasdá!
emocionado
emocionado
como si siendo juan fueras un yo

JUAN QUINTANA

Poblado de Absorción de Orcasitas
Bloque 6, número 1, 1.º Izquierda
MADRID-26

LA TIERRA BREVE DE ONETTI

Cuando en la tierra breve de Santa
María
llueve
al acentuarse el otoño
ostensiblemente
por todo el país
Onetti
fuma
y sacrifica su tarde
a sesenta
kilómetros de Montevideo

caray
y qué venís a hacer

depositando sus gafas
y sus ojos
nerviosos
y todo su cuerpo
a la intemperie larga
y brutal
que erosiona
ostensiblemente los límites
de una oscura tumba sin nombre

así
nunca se horadan las piedras

igual que si la lluvia
te diré

y los taxis con radio
y los titulares
oficiosos
de los periódicos
y la tinta china
y vernácula
de los carteles pegados
a los muros
de la casa de la desgracia

verás
yo como otros hombres
trajeran la misma palabra sorda
que viene
ostensiblemente
cayendo
y repitiéndose
durante muchos años
—viejo
Onetti
este otoño las aguas
cubrirán el lago—
junto a los pozos
y los campos de maíz
y girasol
y los astilleros del Uruguay

maldita
costumbre de morir

RAMON PEDROS

Santa Hortensia, 11
MADRID-29

EL ASTILLERO

El hombro del vacío en sesión
continua,
de los días sin manos
seguidos de una muerte sin cara ni comienzo.

Lenta, inútil admonición
de las horas.

Todas las esperanzas no yéndose: ni estando

Alguien trajo, alguien trajo las mañanas enfermas,
las soltó entre los hechos como un bulto grisáceo,
doliente, torvo fardo de la nada
en la mesa del comedor;
alguien trajo las tardes derechas a la sombra
última y repartida desde ayer
en cada diaria fracción de alimentos, de sábanas.

Llorar sería demasiado.
El llanto, insurrección
o corrección es. Pocas
las lágrimas que a nada
llevan.

Pero aquí no, aquí no, aquí no.
Aquí no hay más que una explanada
buera, un cubo de agua torva en las cenizas,
los alambres y el mar estéril,
«entre los dos
muros de la noche rápida».

FERNANDO QUIÑONES

María Auxiliadora, 5
MADRID-20

LOS TIEMPOS DE SALIVA SECA

Donde yace el alambre
soñé que lo espiaba,
copiando sobre una chinche verde
lo elemental de ir sobre las letras
de pie, húmedo, sin la sombra gacha...
Eran tiempos de saliva seca,
y hubo que clavar muchas nalgas,
cantidades de viejos estampados por los cristales,
y cavar sus lagunas, muy apretadas, entre dos adjetivos vacíos...
Eso lo hizo usted.
Y libres de orillas,
de ayer a hoy, dos tes
me confiesan que mi luna
cae mordida en la Plata, negra
donde las sillas son huecas, dándose contra los quicios
de los vivos sin panteón...
Difunta lleva la ciudad en sus bolsillos.
No lo niegue. Su helor de ojos lo delata,
esa tierra tan golpeada ya
rebasando la inscripción de los pómulos...
Y entre los cerrojos, seguro, el nuevo sueño
en flor, viene a gozarle...

XAVIER PALAU

Galileo, 337
BARCELONA-14

ANGELICA INES EN UNA VITRINA DE AMSTERDAM

Allí Angélica Inés, en ese lugar preciso, mirándolo todo con el vacío en los ojos, con sus robustas trenzas, con las estrellas altísimas de los tacones en medio de aquella foto extraña aquella casa de muñecas aquella miniatura odiosa y polvorienta. Amsterdam se retorcía entre los espejos la risa cortaba taludes que contenían al mar. Quizá su madre, aquella que murió, palpase aún los terciopelos torvos, las vajillas interminables, el salmón indomable y fumé cortado a lonchas sobre el plato, pobre pez, con guarnición de vegetales abigarrados, pirámides donde los cuerpos inertes de los mariscos se alineaban a capricho del chef, del intangible lujo de los grandes hoteles Y la Niña de ojos acerados la dama boba la pasión tras la máscara impasible un pecho blanco y azul como la luna, una luna como los quesos o los pechos Petrus Mi Padre hurga en las callejas con la punta de los billetes busca las prostitutas más hermosas, los burdeles caros borra la esposa demasiado respetable, tiesa de algodón de cuerpo evaporado a la primera arruga, al primer hijo Tiemblan las leves flores mientras en el cielo combate el azul contra las nubes, recién nacida la mañana. Angélica Inés risueña y anhelante huye por los camarines Virgen de siete puñales de corona y piedras Y destrenza su pelo mirándose a los ojos con la boca torcida Soy bella Seré más bella Más oronda más gorda la casa de mi padre tan raída tan sembrada de estatuas de sal Un hombre llega Con una bandeja de dulces Con su sombrero limpio Cómo se arruga Se le va borrando el pelo se hincha hace el amor con las criadas ya no le vuelvo a ver A veces le recuerdo En un hospital que yo conozco Sé que consta su nombre completo, su nombre verdadero.

Angélica Inés tiende las manos al vacío. A un vacío que se extiende más allá de los cristales, o de las urnas, o de las desembocaduras de los ríos, o de la oscuridad más aturdidora. Allí, en ese lugar

preciso, perfilados sus ojos y sus cejas por pacientes artesanos, su espeso pelo amarillo, su vestido blanco, su grosor desvaído de muñeca de cera en traje de época. Angélica Inés, tú eres todos, qué va a ser de ti sabiendo ya lo que te aguarda, lo que más adelante te dejará de aguardar hasta la muerte, o es que esa risa indica que no vives, o.

LETIZIA ARBETETA-MIRA

Avenida del Manzanares, 40
MADRID-11

EN ONETTI

Abro el poema como un bar
que abriremos por Juan Carlos Onetti
novelista
inventor de los bares de Montevideo
viejos sentados como viejos dioses
que callan todo
bares sin borracheras
detenidos como un astillero
inventor de las mujeres que debimos conocer
mujeres inventadas en todas las cosas
mujeres que callaban como todas las cosas
que debíamos nombrar
todos sentados sobre un suelo húmedo
haciendo de ese suelo una casa
en un tiempo aplacado y fragmentario
como una provincia

(ahora los viejos callan
los bares abren y cierran
callan las mujeres —muchachas sin aviso
que aparecen y desaparecen para volver a aparecer
calla la provincia
aire de siesta

Es el lugar donde provincia es astillero
y el viento del Norte arrea las quemas
bate en la memoria y dice: la vida es breve

(ahora el tiempo se cebó en nosotros
nuestros padres uno a uno fueron destruidos
como una advertencia de cerrar puertas

Pero la advertencia es que abriremos
volverá el vaso a estar sobre la mesa
(el viento bate en la memoria
sin rencores
para decir: la vida es breve
y el poema será abierto como un bar

— por Juan Carlos Onetti
novelista
era un lugar de beber
donde la muchacha se sentó en tu mesa

EDUARDO MILAN

MONTEVIDEO

HUELLAS DEL RITO Y DEL SENTIDO

A Julita

Con este poema vengo a sumarme al homenaje que se tributa a Juan Carlos Onetti, reconociéndome deudor de su siniestra y certera percepción.

Julita, obsesión de sus noches lúcidas, resume en ella misma milenios de plañideras, cementerios y verdades reveladas, ensuciando sus sábanas con un extraño y familiar amasijo de espanto, candidez e infierno. Se convierte, a modo de divinidad hindú, en suprema imagen de la fecundidad y de la destrucción, asistiendo como principal hacedora, condenada, impotente y gozosa, al alucinante espectáculo de la locura, esencia, por lo menos, de una parte del abismo nombrado como humanidad.

Madrid, 16 de octubre de 1974

I. EL CICLO

Fuego, sonrisa y lejanía
tu cara, desconocida hasta siempre
me arroja a la quietud
del movimiento eterno.
La ausencia y el abrazo fijos en tus labios
reproducen cansinamente la antigua sinfonía
extinguir y reemprender
cansancio y plenitud
vigilia y éxtasis
(rutina encendida).
Y no es retorno
un simple estar aprisionados sin futuro
todo acontecido, desde el principio
amenazando otros hechos imposibles.
Mucho más cerca, salida de ti y envolviéndote
al alcance del mirar pequeño y diario
se aparece necesaria esa ráfaga de dicha
sosteniendo, dando fuerza

introduciendo solícita y solemne
el único altar del Universo
tu dolor y tu desgarro.

II. *EL CULTO*

No sé si arcaico
evocar monótono, silencioso
la existencia ilusoria de un lugar
anteriormente ingenuo, después.
Viejo y sin pasado
el conjuro escondido de recuerdos
mantiene la tentación del paraíso.
Reconociendo esa mancha en tu frente
te han hecho abandonar
la realidad del deseo
que no ha existido nunca.
Pero ya no es posible retroceder
ha quedado incrustado en tu dentro.
Así te has iniciado.
En el recogimiento de tu habitación
no son precisos mantos o envoltorios
por eso, ni pura, ni virgen, ni bella
reúnes toda la exigencia:
vulgaridad.

III. *EL SACRIFICIO*

Puesta a unir en tu carne
el acero y la plegaria
tus restos de madre y de novicia
te veo ungir el aire
hundiéndote los brazos
de gestos inmutables.
Oficiante y víctima
de tu propio
de nuestro inmenso
del íntimo y sencillo
resquicio abortado de huida
destello rebelde del último abandono
asumes la totalidad del tiempo.
Alrededor queda difusa tu razón
entreabierta de dádiva y de entrega
encubriendo al llanto y a la risa

con la ligereza inadvertida de lo ajeno
mero disfraz, deja entrar a borbotones
la intensidad, el ocaso y la distancia.
Inexorablemente se cumple
el ofrecimiento furtivo hasta ti misma
hasta todos nosotros, refugiados en tus ojos.

IV. *LA LITURGIA*

(esto ya no puedes oírlo)

Entre sus manos agita una apariencia
un mágico hisopo esparciendo
una atadura inquebrantable.
un cadáver
la encarnación de un niño.
Símbolo de nada
destilado de nuestra propia imagen
conspirado y oculto
el sonido ensordecedor de su presencia.
Irrumpe entre sus piernas de mujer
perforando, brutal e implacable
su sexo ya casi sin vello
agujero inútil, fláccido.
Todo reseco y yermo
ni sangre tan siquiera.
Ese roce, grave y rugoso.
desmoronamiento arrollador
anunciando, cualquier comienzo o conclusión.
Brota, contorsionándose, inundándolo todo
un orgasmo
sin vibracion y solitario
y el semen descubre al fin
su oscuro y ridículo destino: el vacío.

CARLOS J. KAISER

Menendez Pelayo, 115, 1.º A
MADRID-7

SANTA MARIA-REQUIEM

Aquel paraje empezaba ya a comunicarse la desolación de la que parecía nutrirse, cuando mi acompañante, que no había roto su silencio desde que empezamos a andar, se detuvo bruscamente y procedió a un minucioso reconocimiento del terreno que pisábamos. Tras una exclamación contenida (no sabría decir si fue un juramento o un grito de júbilo calculado), reemprendió la marcha con un taconeo pausado hacia la gastada escalera de piedra que moría en el embarcadero. Allí nos reunimos nuevamente, arañando la comodidad de unos tablones pintados de verde deslucido. La madera cedió sin prisa mientras buscaba la posición justa. El chapoteo del agua contra las míseras embarcaciones era un pozo impreciso, de paredes cubiertas de vegetación semipodrida y reflejos metálicos otrora ambiciosos y arrogantes. En la inquietante densidad del recuerdo, he olvidado quién fue el primero en hablar. Sólo una precisión: la lluvia y el viento irrumpieron con las palabras y los vagos gestos de apoyo y pretendida seguridad.

—¿Es imprescindible que hable usted conmigo?

—Recuerde que yo no le he invocado. El hecho de encontrarnos aquí y ahora era algo absolutamente superfluo para mí hace un momento.

—Sin embargo, parece adoptar la actitud del que espera algo indefinido pero necesario, dígame ¿qué pretende?

—No se engañe, me necesita. De alguna manera yo soy la creación de su ansiedad. Pero también podría marcharme, y usted advertiría entonces que nadie tiene fuerza suficiente para controlar sus propios fantasmas.

—¿Acaso se identifica a sí mismo como fantasma? ¿Y qué tengo que ver yo en ello?

—Hablar demasiado de fantasmas sería tedioso. Por otra parte, usted y yo sabemos algo más del asunto. Preguntas como ¿quién es usted?, ¿cuál es su pasado?, ¿dónde vive?, permanecen prendidas

en su mirada. Yo no sabría decir si huyen o se acercan. En cualquier caso, es seguro que tienen vida propia.

—¿Quiere realmente saber todas esas cosas?

—Quizá no tanto como usted.

—Tenemos delante el mar, pero esa es una obsesión transitable. Más allá está el mundo. Y allí estoy yo.

—Querrá decir exactamente que allí estuvo usted.

—¿Qué puede importarnos ya esa mediocre confusión? «Nosotros estuvimos» allí. No intente permanecer oculto. Nada estaba previsto, ni siquiera este regreso que ahora parece definitivo. Los dos estamos bastante fatigados. Se diría que los fantasmas también envejecen.

—Dejemos ya aquello de los fantasmas.

—Fue usted quien los nombró.

—Pues bien, digámoslo de otra manera: la frontera entre la vida y la muerte es tan borrosa, que permite esta reunión en un embarcadero que, escúcheme bien, no existe, como tampoco existe este mar ni el mundo de allende.

—Eso es falso. Hubo una verdadera Santa María. Pocos lo saben, quizá ninguno. Mas sólo fue verdadera el tiempo que dura un disparo de revólver o una puñalada decisiva.

—Entonces, ¿adónde se dirige ahora?; nosotros hemos conocido el exilio y el destierro, pero este viaje sólo se asemeja a una irresponsable aventura noctámbula.

—Hay otra Santa María. Presenta algunas modificaciones intolerables para quien la ha pateado tanto. Por ejemplo: empiezan a olvidarse de mí. Yo tampoco siento sus presencias. Tal vez mi misión allí no sea sino la de dar testimonio de ese vacío absoluto.

—Se olvida usted de mí.

—¿Qué puedo hacer yo por usted?

—Parece no darse cuenta de la realidad. Usted conoce mi nombre. En una docena de puntos muy precisos de la costa no va a necesitar escarbar mucho en la memoria de la gente para que le empiecen a hablar de mí hasta cansarle los oídos. ¡Créame!, se asombraría al saber quién he sido yo realmente.

—¿Puedo preguntarle algo?

—Adelante.

—¿Quién de todos ellos es usted?

—¿Aún no lo entiende? Este es otro mundo. Ya le dije que ni el embarcadero ni todo lo demás tenían un significado real. Sus últimos viajes a Santa María no han sido sino las sucesivas visitas a un museo en lenta descomposición. Estamos del otro lado. Antes ha

hablado de una Santa María auténtica pero tan fugaz como un disparo de revólver o una puñalada decisiva. Pues bien, ahora es el momento de recuperarla; o, mejor, de crearla. Pero antes deberá destruir algunas cosas. Por lo pronto, es necesario disolver la antigua Santa María, y al hacerlo, verá que yo me desvanezco, y tal vez se sienta aún más solo. No puedo ayudarle más.

—Eso que me dice no es muy consolador, pero aún no me ha respondido.

—Yo fui Larsen una vez, si así usted lo quiere. Es un hecho, aunque le parezca increíble, que carece ahora de significación alguna. En ocasiones continúo repitiendo mis hábitos anteriores y tal vez ello le produzca alguna confusión. Ignoro si tendré tiempo para que la coherencia vuelva a serme una costumbre. Es algo que no depende de mí. Para decirlo de alguna forma, yo soy algo intermedio y, por tanto, efímero.

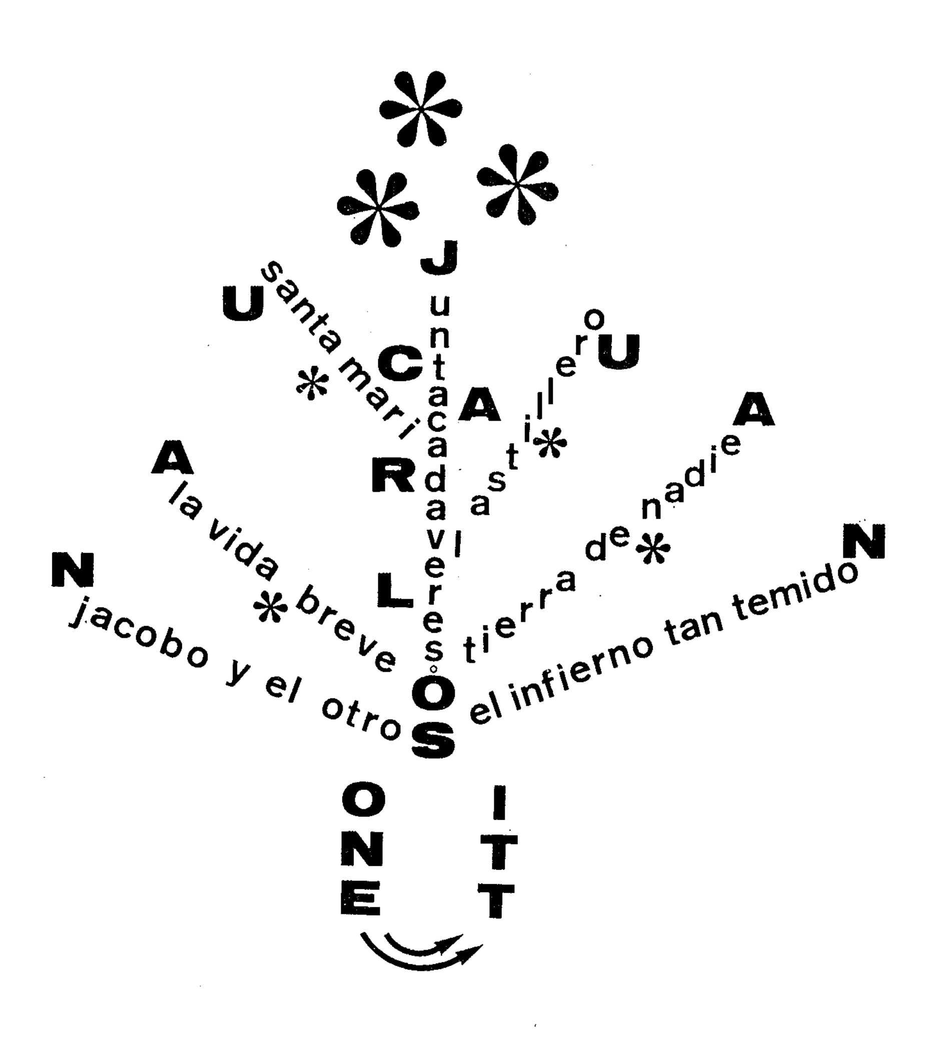
—Comprenderá si le digo que mi más íntimo deseo es contradecirle, pero no hallo razón para ello. En rigor, nuestra conversación no puede alargarse ni un segundo más, ¿no es cierto?

—Así es.

Cuando volví a mirarle después del breve silencio tácitamente aceptado, creí ver en su expresión el repentino asombro de quien despierta inadvertidamente en la habitación extraña de una ciudad aún desconocida. Junto con la lluvia, habían cesado nuestras voces, pero entonces supe que aquello sólo había sido una farsa dolorosamente interpretada y que el verdadero diálogo había bullido debajo o detrás o nunca de aquel simulacro. Probablemente yo estuve demasiado cerca, y otros fueron los que entendieron nuestros gestos y movimientos. El último fue la lancha inexplicablemente vacía y la avariciosa curiosidad en torno al cuerpo sin vida.

JUAN LUIS LLACER

Doctor Federico Rubio, 52
MADRID-20



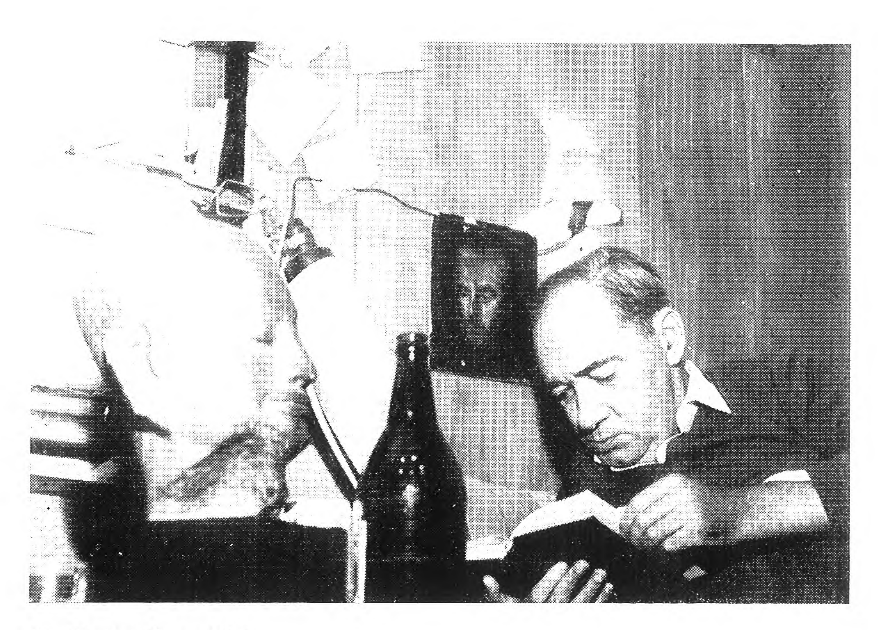
ARBONETTI

ANTONIO L. BOUZA
Santa Cruz, 29, 7.º
BURGOS

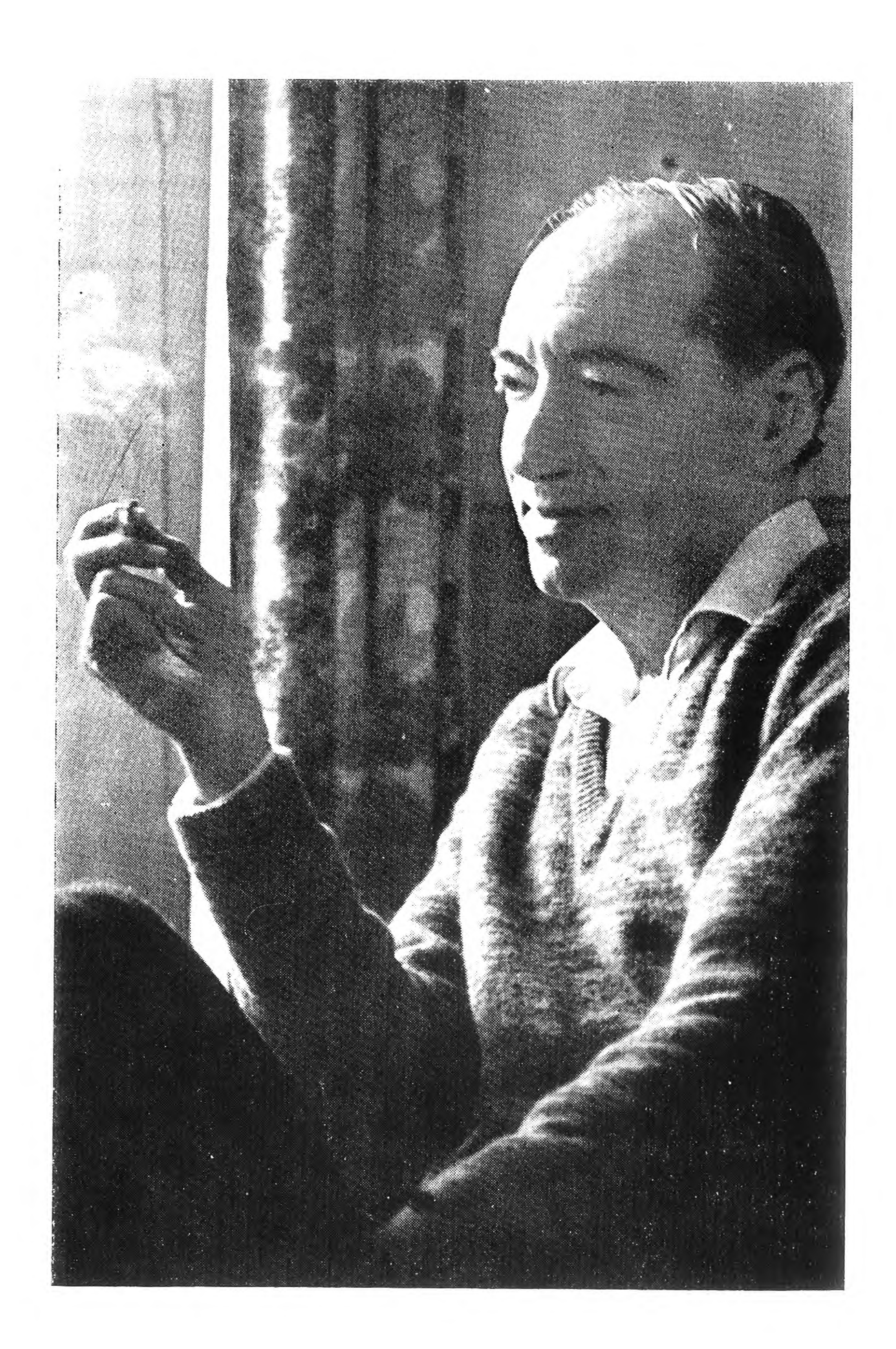


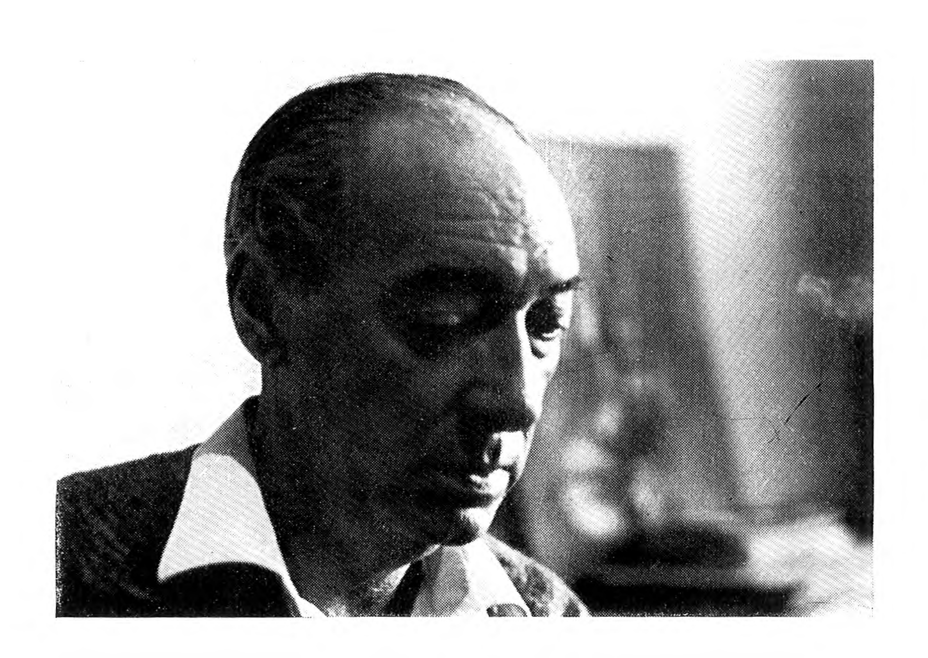


En Buenos Aires, época de La vida breve



En Montevideo, 1964





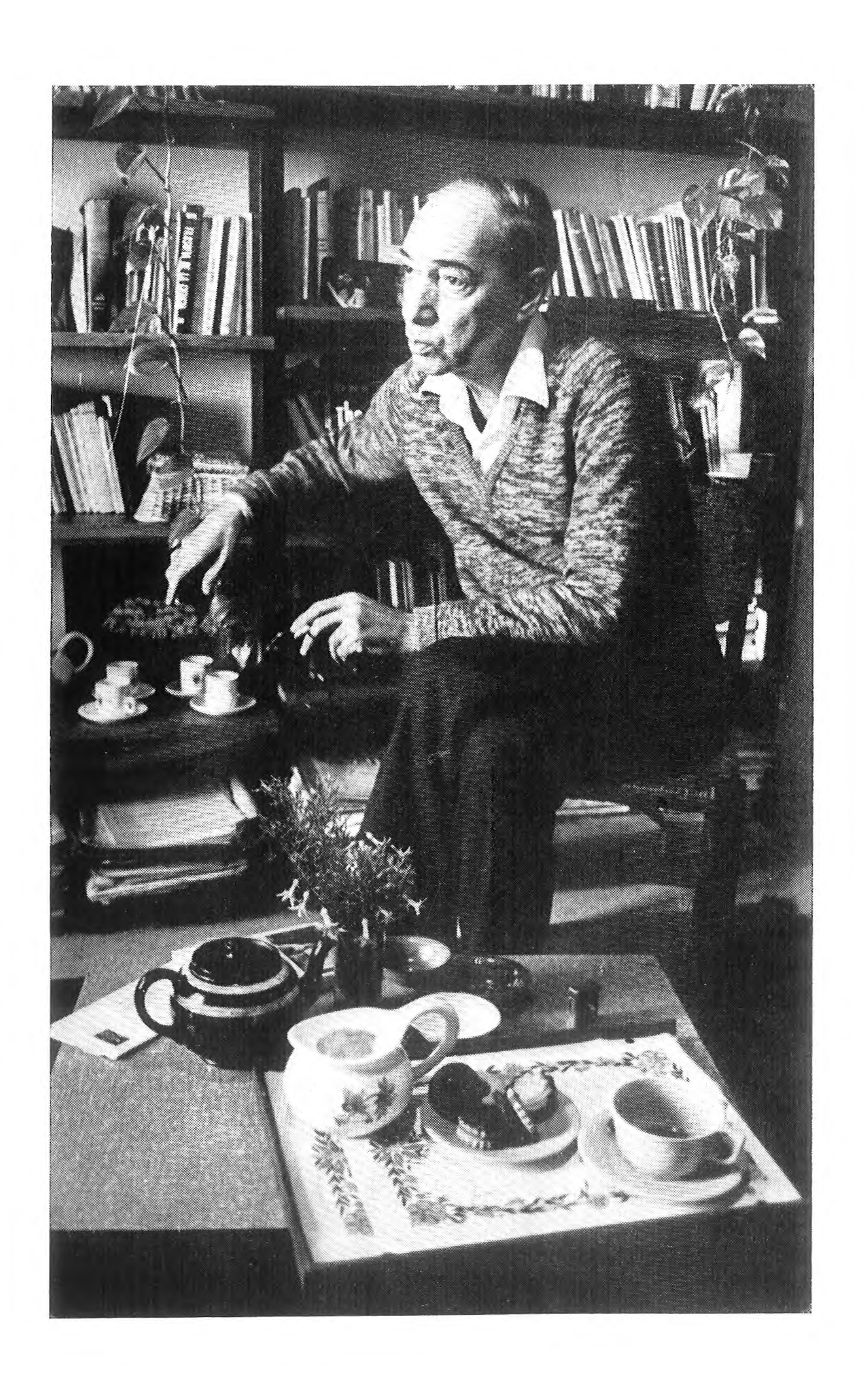




Con Dolly, hace diez años



Juan y la nieta (hija de Jorge y Andrea Onetti)





Con Dolly, en Montevideo





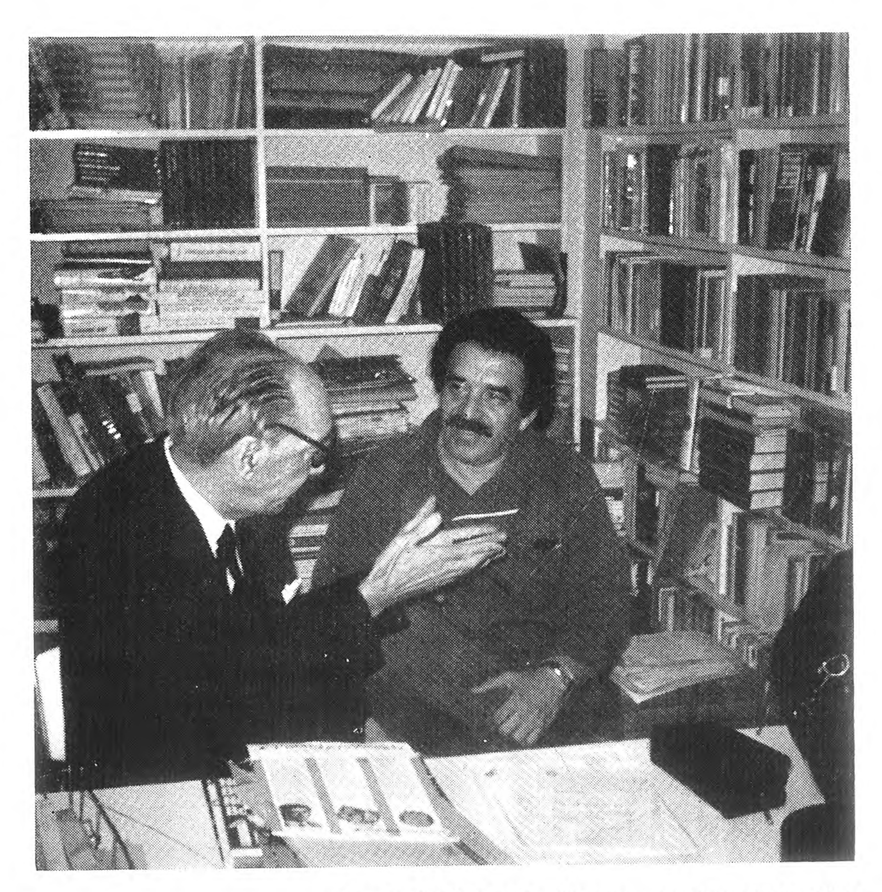
Con Juan Rulfo, durante el Congreso de Escritores celebrado en Chile en 1969



1964



Onetti y Francisca Aguirre. 1973, Madrid



Con Gabriel García Márquez, en Barcelona. 1973



Con Maruja Rosales, Juan Ignacio Tena y Luis Rosales, en Madrid. 1973

Disgregaban una corta mirada de desesperación.-

10-2.- Las mujeres llegaron en el tren de las cinco, el primer lunes de las vacaciones, y sólo estábamos en el andén Tito y yo, los changadores y el empleado de los anteojos. Hacía calor, el aire estaba húmedo y sin sol, yo sentía la dureza de las bolsas contra las costillas; sentía, más atrás, sin volverme, odiándolo, el silencio de las calles vacías, de la plaza desierta; ~~sentía~~ ~~que~~ la sucia expectación y el rechazo que compendiaban los árboles inmóviles llenaban la ciudad, repentinamente despoblada, desde las barrancas del río hasta los campos de avena ~~que~~ paralelos a los rieles y alcanzaban y cubrían la posición de insolente espera de nuestros cuerpos, el desafío que nos fatigaba mantener con las cabezas altas y la sonrisa de burla de donde nos colgaban los cigarrillos. "A cal y canto", había dicho Tito cerca del balcón de la Cooperativa; el vigilante nos miraba con una sonrisa, sabía que continuaríamos andando hasta la estación; inmóvil y perezoso en la bocacalle, sobre el fondo de calles vacías y ventanas y puertas clausuradas, como si afirmara los pies en el amenazante hervor de condenación de la colonia, nos miraba con la inmunda y equivocada sabiduría de los hombres, buscaba imponernos la pequeña complicidad a que le era posible descender, comunicarnos que conocía perfectamente el significado que ~~teníamos~~ tenían para nosotros ~~otros~~ diez y seis años, las mujeres que iban a llegar de Buenos Aires. Estábamos apoyados en las bolsas, todavía fumando y sin hablarnos, cuando el humo del tren apareció en la curva, mirando la sonrisa renovada en

Una página del manuscrito de Juntacadáveres



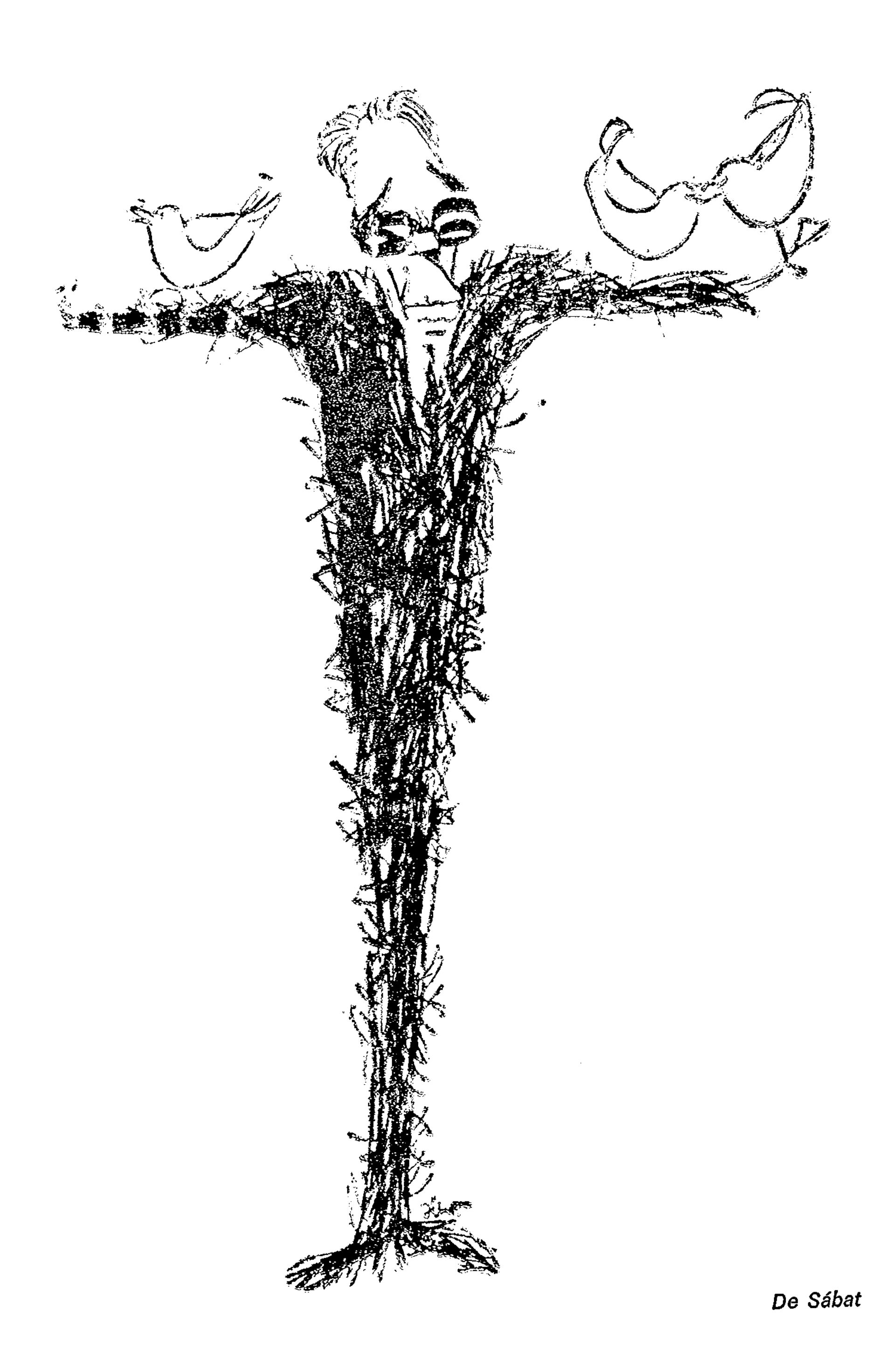
Caricatura de Naranjo



Caricatura de Sábat



De Sábat



De Sábat



De Sábat

Para Juan Carlos Onetti

¡Oh, Juan Carlos Onetti!
¿Dónde está tu retrato?

Cabeza de árbol
sabio.
Cuerpo de árbol
alto.
Miembros de árbol
aerodinámico.

Juan Carlos Onetti...

Arbol
trashumante
y a la vez sedentario.
Arbol
fugitivo y cautivo
entre los meridianos
y los paralelos
entramados
de todas nuestras cárceles
y todos nuestros pájaros.

En el mapa del mundo,
del tiempo y del espacio,
a la sombra de tus
libros me he sentado,
y sentido también
árbol alumno, árbol
jugando a las palabras
y a los hechos jugando
en tanto trabalenguas,
en tanto marcapasos
de niño que hace versos
porque está amedrentado
y perdido en el bosque
por buscar tu retrato.

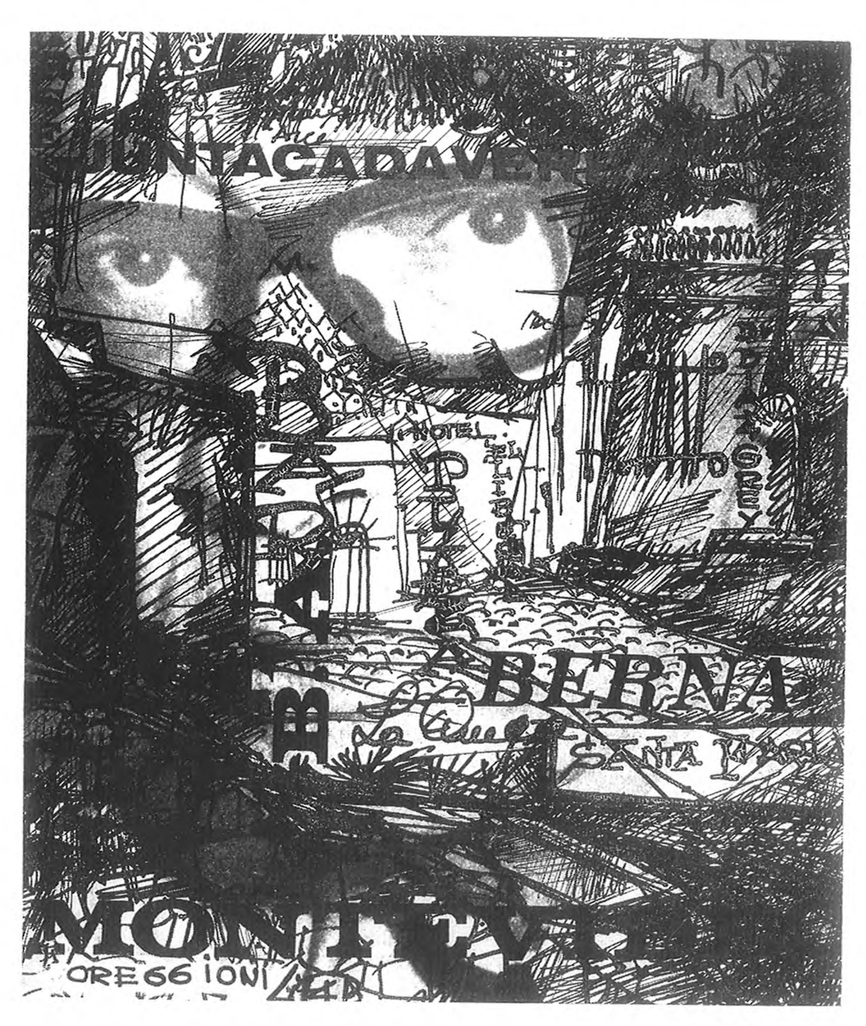
Manuel Pilares

Manuel Pilares

Caricatura y poema de Manuel Pilares



Caricatura de Oreggioni



De Oreggioni



Durante el Congreso de Escritores celebrado en Chile en 1969. Caricatura de Jimmy Scott. Aparecen Manuel Rojas, Juan Carlos Onetti, Darie Novaceanu, Salvador Garmendia, Jaime Laso, Bernardo Kordon, Carlos Martínez Moreno, Wifredo Mayorga, Marta Traba, Gonzalo Rojas, Braulio Arenas y Leopoldo Marechal

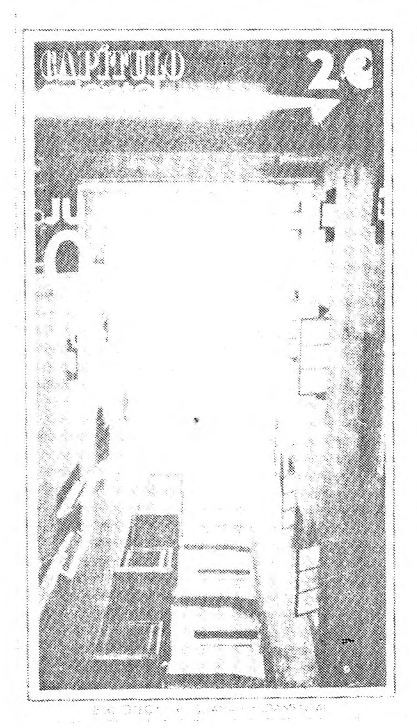


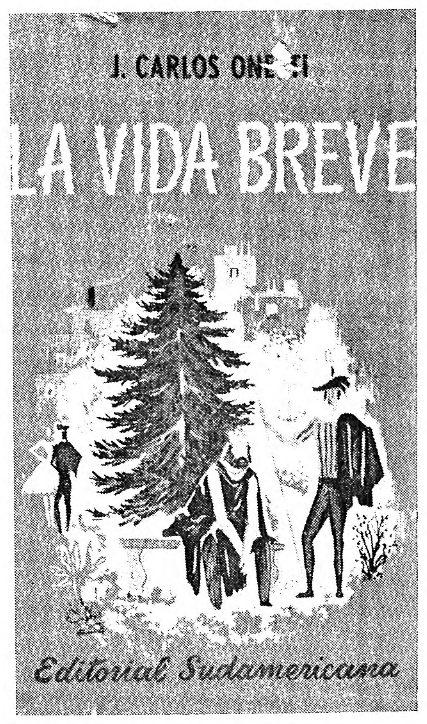
JUAN CARLOS ONETTI

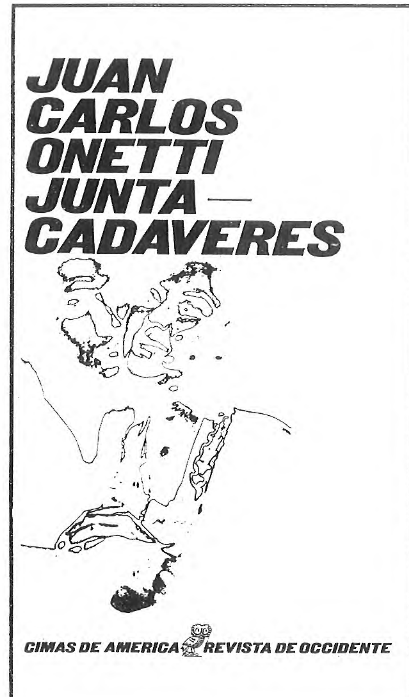


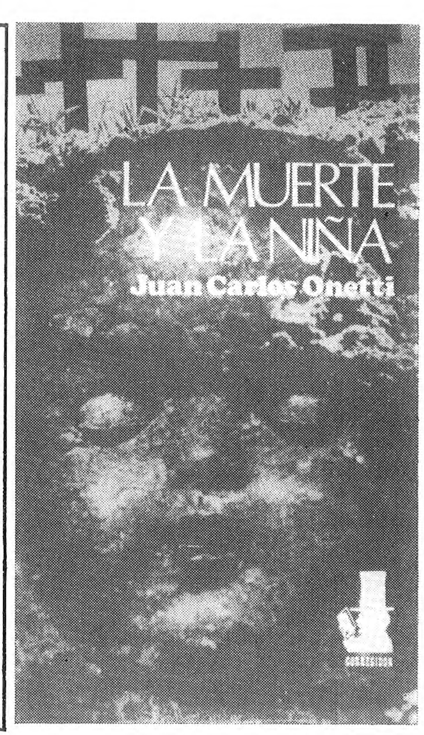
el
astillero

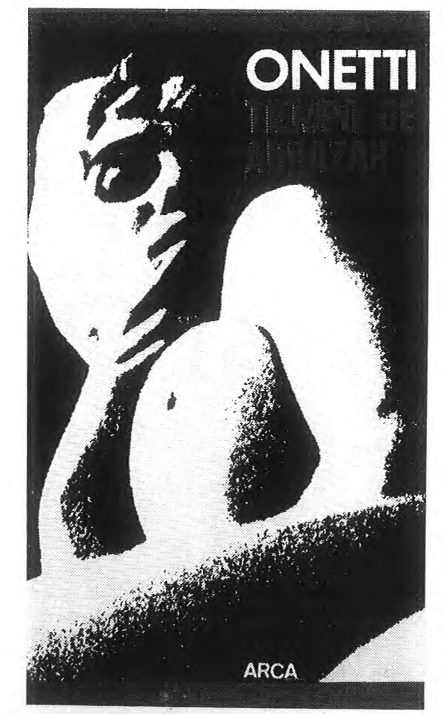
COMPAÑIA GENERAL FABRIL EDITORA

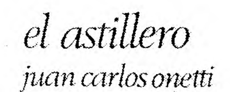


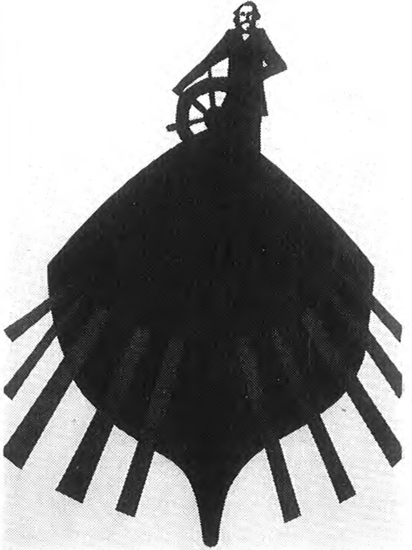



JUAN
CARLOS
ONETTI
JUNTA-
CADAVERES
CIMAS DE AMERICA REVISTA DE OCCIDENTE


LA MUERTE
Y LA NIÑA
Juan Carlos Onetti


ONETTI
ARCA


el astillero
juan carlos onetti



APROXIMACIONES

BORRADOR PARA UNA ESQUELA SOBRE ONETTI

Para mí, un escritor que me sea necesario es un suceso estrictamente vital. Que, a lo mejor, también tiene sus relaciones con la literatura. Es lo que me ocurre con Juan Carlos Onetti. Por eso estoy impedido de analizarlo, hurgarlo o desmontarlo —según sea mi mayor o menor capacidad depredativa— desde un ángulo impersonal. Para mí, Onetti es una forma de instalarme en algunas zonas purgatoriales del recuerdo; de atisbar sin sosiego los cambios de clima, los imprecisos acordes y los engañosos panoramas del misterio individual; de sentir la militancia y la purificación de cierta destreza (que únicamente ha de servirme para detectar cuándo y en qué lugar, y a través de qué o de quién, me ha visitado la derrota) en el juego de existir. A veces siento la sensación de estar modulando con él, a bordo de uno cualquiera de sus personajes, una delicada pero temible orquestación en la que se amplían más allá del puro delirio objetal, los bordes de mi interrogativa y siempre extranjera soledad. Es, pues, en el sentido más conturbador del vocablo, una compañía trascendente.

Estaríamos, por ello mismo, tentados a regodearnos hasta el cansancio en el idioma de Onetti. En su sonámbula eficacia para atravesar el tedio y conectarnos con las propias fuerzas que despiden esas chispas de furor, de aprensión, de malignidad o desconsuelo en el fondo de cada presencia. Podríamos, asimismo, alabar su contención, su exquisito manejo del sigilo, su celosa medida, producto en él de una cabalística cortesía, para dosificar lo que *ha visto.* O detenernos ante su impasible complejidad —visiones desvalidas de la conciencia a través del ridículo; anhelos de ulterioridad en unas manos azoradas o en unos dientes mondados por el estupor; angustiosos llamados en un gesto cualquiera de necedad o desvarío— para manejar un humor casi fúnebre por los despojos axiológicos que lo constituyen. Aquí podríamos recordar que Onetti ni siquiera nos permite sonreír. Su humor es, tal vez, el flanco más ambicioso y agudo de su compasión. Persigue, con él, atravesar las sucesivas máscaras del terror encarnado y punzarlo en su centro. También estaríamos tentados de evocar las estaciones en Onetti —sus lluvias lastimeras, sus planetarios veranos— convertidos en fondo de la pesadilla terrestre. De todo esto podríamos

hablar sin término porque sería la mejor y más entrañable oportunidad de ser los infidentes (no hay otro término) de una comarca que hemos visitado y padecido muchas veces. Pero con estas ráfagas convocativas nos hemos referido, casi sin proponérnoslo, a la reserva de escribir. Onetti es, precisamente, uno de esos escritores que replantean la esencia misma de la comunicación por la palabra. Iríamos lejos por este camino. Nuestro interés, sin embargo, es poner un poco de orden en las múltiples exigencias, todas ellas de naturaleza sacrificial, que nos impone su lectura.

Hemos llegado, pues, si honestamente queremos soslayar la simple admiración literaria por una obra y destacar, en cambio, el vitalismo de su ensueño transfigurador —la eficiencia con que nos ha entrenado para soportar otras modalidades intranquilas— al momento de preguntarnos qué nos deja el contacto con Onetti, qué territorios de la conciencia sacude o permeabiliza su lectura. Me es inevitable consignar, siempre insistiendo en el punto de vista de que su lectura debe ser un acontecimiento personal, esta sola afirmación: Onetti escribe porque ha sido elegido y elige en el sufrimiento. Escribir es para él un destino, un extremo recurso para insinuar, y tal vez aplicar, su sentido, para él mismo inescrutable, de la justicia. También un anhelo de buscar la salvación (¿en qué podría consistir esa salvación?, es otra de sus claves secretas) a través de su voluntad confesional. Toda su obra es el desarrollo de una vasta, reiterativa y equilibrada desesperación. Intenta no tanto explicar como tensionar un enigma que, en alguna oculta pero audible resonancia apelativa, requiere de la urgente y, a veces, consoladora participación de su lector. En *El astillero* —que considero el esfuerzo más alucinador hasta el momento realizado en esta parte de América para novelar el arcano de unas cuantas presencias— podríamos encontrar valiosos ejemplos. Onetti ha convertido sus propias dubitaciones, a través de un idioma de felina distinción, en una herramienta suasoria. Con ella nos recuerda que, al igual de cada uno de nosotros, es un penitente y un mendigo del absurdo. Está en disponibilidad, por ello mismo, de usar la lucidez de su desamparo para otorgarnos la oportunidad de una reveladora auto-compasión *a través del otro.* También para apelar, compulsándolos narrativamente, a aquellos residuos de nuestra inocencia que son más profundos y destructivos aun, que la contrición, la inalcanzable y siempre dislocadora sinceridad o la propia esperanza. Pero más, muchísimo más (y en esto me parece que radica la verdadera conturbación, el peligro y la hondura de su compañía) para enriquecer, con nuevos escalofríos, la oculta y taladrante y funcional

decepción de sabernos las únicas y expiatorias víctimas de nuestro propio sueño.

Podría aventurar, entonces, que los temas de Onetti girarían —como los de todo escritor que se nutre en las comarcas nocturnas de la reflexión— en torno a la caída y la consecuente vindicta en una contingencia que alteramos, o contribuimos a descubrir o destruir, con nuestra incoercible agresión de seres vivos. Anotaríamos que una de sus constantes es el socorro que pedimos y nos pide lo cotidiano. Un mundo así propuesto tiene, por forzosidad, que resultarnos asordinado y sombrío porque, en su ámbito de presagio, ha sido tactado, mascado y deglutido antes de ser nominado. A través de las sucesivas tensiones a que nos obliga su meditación, Onetti consigue instruirnos sobre el fluyente y apacible horror de cada dintorno, nos compromete a fondo en la aventura de la existencia, nos transforma en centinelas de lo desconocido inmediato. Su secreto —ese secreto que lo ha convertido en uno de los grandes virtuosos del pesar— radica en saber que está aquí, sin posible lenitivo, prisionero de una conciencia que se tuesta, a fuego lento, en el brasero de los sentidos. Esto podría explicar su calma, casi rencorosa —la de quien plena y hasta voluptuosamente ha asumido su martirio— para bordonear el tiempo como ilusión y jugar a las traslaciones de sí mismo, de su disfrazada agonía, en situaciones y personajes diferentes. Es siempre su historia, la historia de la macerada y perpleja conciencia de Onetti, otra vez la historia de todo el hombre en un hombre que padece su especie, la que nos relata a través de los múltiples, tarazados y laberínticos rostros del hombre. De allí que en los alejamientos y retornos de sus criaturas, siempre transverberadas por la soledad, podamos escuchar, como leves pero aflictivas esquilas, el tintineo de nuestros propios símbolos.

Nos encontramos, pues, ante un cerrado y exigente sistema lírico —con su legislación metafórica, su estrategia elegíaca y hasta sus estelas y jeroglíficos para preservar una cultura de sus obsesiones— que requiere una cautelosa conducta (me atrevería a insinuar que una conducta fustigada por los mismos cilicios) para descifrar el género, en este caso el novelístico, en que se acota y tiende a mimetizar el orgullo y la pesadumbre de sus fines. Por todo esto, Onetti es para mí un recurso, una insistencia, incluso una maldad. Es de los escritores que han contribuido a darme una noción más íntima del peligro, del fulgor revelativo y de la fecunda inutilidad de vivir.

HECTOR ROJAS HERAZO

Apartado Aéreo 27317
BOGOTA (Colombia)

MUNDO Y TRASMUNDO DE ONETTI

Parecería que, para Onetti, escribir novelas es la primera cosa por la que vale la pena vivir. La segunda, leerlas. Quizá haya para él algunas más —ciertas formas del amor, de la inocencia, de la piedad—, sobre las que se podrían hacer diversas conjeturas.

Escribir una novela es una de las formas más completas y complejas de dar sentido a la vida o, por lo menos, a esa vida que dicha novela plantea, desarrolla y a veces termina. No importa que ese sentido sea paradójicamente mostrar que la vida real no lo tiene. De todas maneras, las vidas que suceden en las novelas suelen tener más sentido que las que transcurren fuera de ellas. Onetti ha sido señalado por la crítica e incluso elogiado, porque en sus novelas la vida carece de sentido y sus personajes la viven cargados de una frustración congénita. Si este mérito sospechoso es verdadero, hay que reconocer que el novelista uruguayo lo comparte con otros, aunque se pueda argumentar que su mundo ilusorio es más desolado, cruel y turbio que en la mayoría de los representantes máximos del género. De cualquier modo, el valor de una novela, como el de una obra de arte en general, no se mide por la mayor o menor fidelidad de su sistema de referencias a la realidad, sino por crear un universo espiritual de significación inagotable y de la más íntima objetividad. No importa que las criaturas de ese mundo poético o artístico sean desdichadas o felices, rebeldes o complacientes; lo que importa es que existan con la más extraña existencia, cuya extrañeza consiste en ser absolutamente ensimismada y al mismo tiempo abierta y alusiva a toda otra existencia posible, porque tienen una individualidad que aumenta misteriosamente en forma proporcional a su universalidad.

Sin embargo, preciso es reconocer que mientras la pintura, la escultura y la música pueden ser indiferentes a la realidad externa, la literatura no puede dejar de tenerla en cuenta, por más alejado que el punto de vista literario esté de la visión común o normal. Es lógico que las artes del espacio puro y la del tiempo puro hayan

pretendido llegar a una abstracción geométrica o aritmética, porque los elementos que las constituyen —colores, volúmenes, sonidos— son inhumanos e insignificantes y su existencia no depende de la existencia del pensamiento y el sentimiento del hombre.

La literatura, por el contrario, o, mejor dicho, la poesía —en su sentido más estricto— tiene como elemento primario; o materia elemental, el hecho espiritual de la palabra, que es el más espiritual de los hechos. Y las palabras no sólo contienen ideas abstractas; están además usadas por la vida entera de los hombres: trajinadas por el sufrimiento, empapadas de sudor, sucias de todas las desgracias, transparentes de alegría, corrompidas, violentas, luminosas, obscenas, culpables, espléndidas, sagradas, maravillosamente impuras; con ellas debe entendérselas el escritor para hacer una obra de arte, ordenada según unas matemáticas secretas, en las cuales es posible sumar manzanas con recuerdos y multiplicar las estrellas del cielo por todos los peces del mar. Entre las distintas formas literarias, la novela es la que corre mayor riesgo, porque camina en el mismo pretil de la poesía y siempre está en la inminencia de caer en el precipicio de la realidad, que la atrae con el vértigo de sus espejismos cambiantes.

Cuando, hace poco más de diez años, un periodista preguntó a Onetti sobre su juicio con respecto a la importancia de la novela iberoamericana, éste contestó que, según él, si en uno de los platillos de una balanza se pusieran todas las novelas iberoamericanas y en el otro *A la recherche du temps perdu,* pesaría más Proust que toda la novela americana junta. Lo significativo de este juicio, aparentemente exagerado —sobre todo después de una década—, no está en que Onetti considere que Proust es más valioso e interesante para la literatura que el conjunto de todos los novelistas de Iberoamérica, sino en la elección de Proust precisamente y no de Dostoievski, Joyce o Faulkner —pongamos por caso—, como uno de los términos de esa comparación aplastante. Onetti eligió a Proust porque la realidad a que se refiere el novelista francés no puede ser, como tal realidad, más anodina y trivial ni menos novelesca, lo cual no disminuye para nada el prodigio del mundo poético-narrativo donde esa realidad ilusoria figura. Lo que Onetti ha querido decir es, en resumidas cuentas y según nuestra interpretación, que hablando de novelas y no de otra cosa, el gusto de una magdalena con un sorbo de té —para emplear ejemplos harto conocidos— puede ser más desgarrador, emocionante y profundo que el terror de un hombre cercado por las hormigas carniceras en las selvas del Orinoco. Y la verdad es que Proust sigue siendo quien es, después de medio siglo, gracias a su

talento y a pesar de la exterioridad anecdótica de su tema, mientras que la mayoría de los novelistas iberoamericanos se han cotizado en el mercado internacional de la cultura por esa cruda exterioridad temática y no por el talento que hayan demostrado para transformarla en arte.

El retraso con que Onetti llega a conquistar renombre internacional se debe en gran medida al predominio que siempre ha tenido para él lo estético sobre lo social y el arte de narrar sobre todo otro compromiso que no fuese la tarea específica del escritor. Esto no quiere decir que consideremos a Onetti como un esteticista ni que lo confinemos en una extemporánea torre de marfil, siempre tentadora, por otra parte y siempre más fecunda que otras tentaciones mejor remuneradas. No es por azar que Onetti haya alcanzado parte del prestigio que merece cuando la topografía, la antropología, la etnología, la sociología y la política americanas ya habían sido suficientemente exportadas por novelistas y editores como materia prima semielaborada. Aunque no nos guste, no hay más remedio que aceptar como un hecho indiscutible que la novela iberoamericana ha sido durante varias décadas, y salvo raras excepciones, un producto típico de países subdesarrollados, que sirvió para satisfacer la glotonería grosera de los lectores de las grandes sociedades de consumo. Pero, como era inevitable, los lectores pronto quedaron ahítos de esas novelas, que parecían novedosamente brutales porque estaban simplemente en bruto.

Entonces empezó la hora de los auténticos novelistas hispanoamericanos: la hora de José Lezama Lima, de Julio Cortázar, de Juan Rulfo, de Gabriel García Márquez y sobre todo la hora de Juan Carlos Onetti, quien había sido el primero en crear un mundo novelesco con una validez trascendente a su circunstancia geográfica, histórica y social. A este respecto, conviene recordar lo que escribe Andrés Amorós en su libro *Introducción a la novela hispanoamericana actual*, publicado en 1973: «La novela hispanoamericana actual no se resigna a ser sólo documento de protesta, sino que aspira a constituir una verdadera creación. Es decir, que se plantea con plena conciencia el problema de la novela como obra de arte.» El mismo crítico, al hacer el estudio particular de Onetti, cita la afirmación de Vargas Llosa, quien ha dicho «que quizá la fecha de nacimiento de la moderna novela hispanoamericana es 1939, cuando aparece *El pozo*». Y Amorós agrega: «Onetti crea un mundo que es humano antes que americano y en el que no hay notas pintorescas o coloristas, sino un color gris y desolado por la frustración, la dificultad de comunicación, el odio, los remordimientos, la falta de esperanza. Onetti es, obviamente, un

gran pesimista. Se suele añadir que con razón: su vida literaria no ha sido fácil; sus editores han quebrado; se han perdido sus manuscritos; sus libros se vendían escasamente; los críticos lo ignoraban. Pero, por supuesto, eso no basta para explicar casi nada. Una persona *es* pesimista o no lo es con independencia de que sus libros sean o no muy alabados.»

Estoy de acuerdo con todo lo que dice el ensayista, menos con lo del famoso pesimismo de Onetti, lugar común de la crítica. A ese tema nos referiremos más adelante, y por ahora sólo cabe señalar que los grandes pesimistas no escriben y que por eso hay que desconfiar del pesimismo de los que se toman demasiado trabajo en declararlo.

Es indudable que *El pozo* inaugura una manera de contar que sacude a la prosa española con un profundo «estremecimiento nuevo». Nadie había narrado hasta entonces con ese lirismo cruel y semiamordazado, en el que se funden la visión objetiva y la emoción difusa o confusa que esa visión provoca, y en el que la nitidez implacable de la vigilia es absorbida por las brumas de una sombría duermevela espectral. El exterior y lo interior, el hombre y su mundo, la realidad y la ensoñación, se inscriben —ya en *El pozo*— en el espacio-tiempo de un *continuum* narrativo, donde la belleza y el horror, la lucidez y la locura se interpenetran hasta hacerse inseparables.

El asunto de *El pozo* podría haber sido escrito en cualquier parte del mundo. Además de ciertos giros idiomáticos, quizá algunas notas desdeñosas y autodesdeñosas de su estilo son los únicos elementos que revelan la índole rioplatense y más particularmente uruguaya de su autor. El desarraigo puede ser una de las formas más hondas y desgarradoras de estar arraigado en algo, aunque ese algo sea una especie de destierro congénito. Recuérdese que el más grande de los poetas uruguayos, Julio Herrera y Reissig es el único, entre los principales poetas de América, que no tiene un solo verso que lo identifique como americano. Casi lo mismo podría decirse de Delmira Agustini, lo cual no le impide ser la voz femenina más esencial de la lírica hispanoamericana. En esta primera novela, Onetti hace explícita por única vez su indiferencia a lo racial, lo telúrico, lo social, lo histórico, lo político, etcétera, del medio en que él y sus personajes viven: entre los héroes de la independencia del Uruguay (que en ese entonces se llamaba la Banda Oriental) figuran los Treinta y Tres Orientales, que fueron comandados por Juan Antonio Lavalleja, lugarteniente de José Artigas. Pues bien, el protagonista de *El pozo,* Eladio Linacero, hace esta reflexión sobre el Uruguay y sus Treinta y Tres Orientales: «Fuera de todo esto, que no cuenta para nada, ¿qué se puede hacer en este país?

Nada, ni dejarse engañar. Si uno fuera una bestia rubia, acaso comprendiera a Hitler. Hay posibilidades para una fe en Alemania; existe un antiguo pasado y un futuro, cualquiera que sea. Si uno fuera un voluntarioso imbécil, se dejaría ganar sin esfuerzos por la nueva mística germana. ¿Pero aquí? Detrás de nosotros no hay nada. Un gaucho, dos gauchos, treinta y tres gauchos.»

El pasaje citado provocó la indignación de la cultura oficial u oficialista y la crítica lo ha mencionado —para bien o para mal— como prueba del ya famoso desarraigo del novelista uruguayo. Creo que la desvinculación de Onetti con su medio es más profunda y sutil que ese primer rechazo inequívoco, así como pienso que cierto desarraigo es inevitable e imprescindible en todo gran escritor. Del que está desarraigado se puede esperar todo; del que está entera y estrictamente arraigado no se puede esperar nada. Que dedique su vida a ser planta, que es su verdadera vocación.

Parece sintomático que el personaje de *El pozo,* que vive en el sur de la América del Sur, se vea asaltado por la visión de una muchacha que lo visita en una cabaña de troncos situada en el extremo norte de la América del Norte. Aunque, después de muchos años, sólo tengamos una imagen difusa de *El pozo,* lo que, con toda seguridad, recordaremos más vivamente será la visión o sueño de la cabaña de Alaska. Yo, por mi parte, siempre me acuerdo también de aquella prostituta gorda, que alzaba la permanente juventud de sus brazos blancos de muchacha por encima de su triste vida sórdida: «Era tan estúpida como las otras, avara, mezquina, acaso un poco menos sucia. Pero parecía más joven, y los brazos, gruesos y blancos, se dilataban lechosos en la luz del cafetín, sanos y graciosos, como si al hundirse en la vida hubiera alzado las manos en un gesto desesperado de auxilio, manoteando como los ahogados, y los brazos hubieran quedado atrás, lejos en el tiempo, brazos de muchacha des pegados del cuerpo largo, nervioso, que ya no existía.» Creo que esas pocas palabras son el más claro anticipo de lo que habría de ser la prosa de Onetti en los mejores momentos de su plenitud.

Las dos novelas siguientes, *Tierra de nadie* y *Para esta noche,* aunque revelan a un extraordinario escritor, no tienen la fuerza oscura, el deliberado ensañamiento sin tregua ni la unidad delirante de *El pozo.* Son, sin embargo, de enorme importancia para la evolución del novelista. Es probable que, al escribirlas, Onetti haya tenido que hacer un violento esfuerzo para salir de su ensimismamiento onírico y poder así moverse en los distintos planos de la objetividad y emplear los más diversos tonos y procedimientos novelescos. Las dos —y sobre todo *Tierra de nadie*— podrían considerarse como novelas

experimentales, mucho más que *La vida breve,* que algunos críticos han caracterizado como tal. En ellas Onetti parece tener la preocupación de multiplicar los personajes y sus situaciones, como si quisiera demostrarse a sí mismo que era capaz de crearles un alma ajena y de inventarles un destino propio a cada uno. *Tierra de nadie* tiene además el mérito de ser la cuna poética de Larsen, quien nos parece la mejor de sus sombras intermitentes, quizá porque estamos condicionados por el conocimiento de los extraños avatares futuros que el autor de sus días reservaba a este Quijote malevo o «rufián dichoso».

De lo que Onetti publicó posteriormente sólo comentaré *La vida breve* y *El astillero* por tres razones: porque las considero sus dos obras maestras; porque son las que iluminan mejor la totalidad de su obra; porque ciertos críticos han repetido algunas de las cosas que escribí sobre ambas en enero de 1962, sin tomarse el trabajo de citarme.

«Cualquier cosa repentina y simple iba a suceder, y yo podría salvarme escribiendo.» Así siente, piensa, espera el personaje central, Brausen, de *La vida breve.* Cosas repentinas y simples le han ido sucediendo a Onetti hasta ahora, y le han permitido salvarse en el acto sagrado de escribir un mundo novelesco. de realizar un sueño —la vida breve, intemporal, de un sueño— durante la excesiva vigilia de la vida real. Porque toda auténtica literatura tiende a ser escritura sagrada, testimonio escrito de una revelación salvadora, alegría gratuita y pura —de tan destilada por la tristeza—, que declara su amor por un simple existir, inocente y pertinaz, en la desgracia, la decrepitud, la repetición, el remordimiento y la muerte.

La vida breve no sólo nos cuenta la doble vida novelesca, ilusoria, de un novelista, Brausen, sino además —y cada vez más— la novela o guión cinematográfico que éste escribe: el relato que él hace durante el relato que Onetti hace de su vida, y que llega a confundirse con ella, para terminar trascendiéndola y salvándola. Brausen vive en la atroz intimidad de un mutuo desamor con su mujer —Gertrudis—, mutilada o, peor todavía, en la supervivencia fantasmal, contrahecha y sucia de un antiguo amor perdido. Allí comienza, en un trabajoso delirio, a soñar un argumento: primero ve borrosamente un médico —Díaz Grey— y una mujer joven —Elena Sala—, que entra de golpe en su consultorio. Quizá los freudianos podrían encontrar una relación entre el argumento de Brausen y la vida real que Onetti le ha inventado: el médico sería una proyección simbólica del propio Brausen, que tiene que administrar morfina a su mujer —a quien le acaban de extirpar un seno—; de la misma manera que Díaz Grey inyecta o receta el mismo alcaloide a Elena Sala. Después de ese primer en-

cuentro entre sus dos personajes, a Brausen no se le ocurre nada más por mucho tiempo, o sea siempre lo mismo. Sin embargo, lo más importante es que el primer encuentro imaginario de Díaz Grey con su misteriosa paciente y los otros repetidos encuentros suceden en una ciudad real e imaginaria, entrevista en el recuerdo y en el sueño: «Santa María, porque yo había sido feliz allí años antes durante veinticuatro horas y sin motivo.»

Nacida de una vieja felicidad sin causa, del recuerdo y el deseo de una alegría inmaculada, Santa María es el lugar, la tierra, el nombre dulce —lleno de sol, poblado de gentes, de árboles, de soledad, bordeado por un río—, donde Onetti encuentra de vez en cuando la salvación: la memoria de todo, sin tener ya que arrepentirse de nada. Pero para Díaz Grey, para Larsen, para Jorge Malabia y para tantos otros —hasta para el propio Brausen—, Santa María, mucho más que la ciudad irreal de una novela que podría ser escrita, es un pequeño limbo terrestre, donde para siempre están viviendo el tormento o la dicha de la vida breve, indiferentes frente al futuro, casi ausentes de lo pasado y sin necesidad ni interés de comunicarlo.

Lo cierto es que en Santa María los personajes de Onetti tienen la oportunidad de existir, absortos, en un tiempo que sólo es presente y de algún modo invulnerables a lo pretérito y a lo por venir. Un presente que no es el tránsito entre lo ya vivido y lo por vivir, sino el espacio en donde el pasado y el futuro confluyen, se aquietan y se amortiguan. En los espacios de una novela —al revés que en la realidad—, los distintos momentos del tiempo, además de ser sucesivos, son también, y sobre todo, simultáneos, porque todos esos momentos están *a la vez* en la novela y no sólo unos después de otros. El suceso que estamos leyendo se suma al suceso anterior, se dibuja junto a él, se queda a su lado, sin anularlo. Por eso un novelista puede empezar a escribir por el final, puede empezar por la muerte de un personaje y hacer después que el nacimiento de ese personaje responda a la idea, a la forma, al estilo de aquella primera muerte engendradora. Y por eso podemos nosotros, los lectores de novelas, desandar el tiempo, volver hacia atrás las hojas de un libro y leer otra vez lo ya leído; pero no podemos volver hacia atrás los días de un año ni los minutos de un día, ni podemos vivir otra vez lo ya vivido. Esta es quizá la mayor, la más profunda diferencia que existe entre la vida breve de una novela y la insoportablemente larga de la realidad. Por esta razón, para salvarnos de la realidad, para espacializar el tiempo, leemos una novela, Brausen escribe una novela, Onetti escribe una novela y los personajes de uno y otro huyen de Buenos Aires, de Montevideo, de cualquier ciudad de la tierra, para buscar la salva-

ción en Santa María, como si también ellos tuvieran la secreta conciencia de que Santa María es otro mundo, un quieto país de maravilla, una ciudad de novela.

Santa María está hecha de los sueños y un poco de los recuerdos de Brausen, como Brausen está hecho de los sueños y un poco de los recuerdos de Onetti. Es significativo que el autor de *La vida breve* haya delegado en la memoria y en el delirio de su personaje, novelista como él, la misión de crear a medias a Santa María. Y digo a medias no porque Brausen en parte recuerde y en parte se invente la ciudad, sino porque su invención es compartida con Onetti. No se olvide que Brausen continúa elaborando su guión en una oficina que divide con Onetti, quien aparece fugazmente en *La vida breve* —como Hitchcock en sus películas— para alquilarle la mitad de su despacho. Imaginamos a Onetti frente a una mesa, pensando en la realidad y en los sueños de Brausen, y a Brausen, frente a otra mesa próxima, pensando en la realidad y en los sueños de Díaz Grey. Esta situación no es muy distinta a la de imaginar a Don Quijote pasarse una noche de claro en claro leyendo *La Galatea*, de Cervantes.

El semidiosecillo Brausen —subordinado del diosecillo Onetti— tiene la revelación nocturna de la verdad de sus sueños, mientras su mujer llora, dormida, por el dolor del seno que le falta: «Ahora la ciudad es mía, junto con el río y la balsa que atraca en la siesta. Ahí está el médico con la frente apoyada en una ventana; flaco, el pelo rubio, escaso; las curvas de la boca, trabajadas por el tiempo y el hastío; mira un mediodía que nunca podrá tener fecha, sin sospechar que, en un momento cualquiera, yo pondré contra la borda de una balsa a una mujer que lleva ya, inquieta entre su piel y la tela del vestido, una cadenilla que sostiene un medallón de oro, un tipo de alhaja que ya nadie fabrica ni compra. El medallón tiene diminutas uñas en forma de hoja, que sujetan el vidrio sobre la fotografía de un hombre muy joven, con la boca gruesa y cerrada, con ojos claros, que se prolongan brillando hacia las sienes.» Así piensa Brausen, sin sospechar que, *en un momento cualquiera*, Onetti lo hará buscar la salvación, no en la novela de Santa María, sino en la habitación —más que en los brazos— de la mujerzuela, la «Queca», que vive en el apartamento vecino. En esa habitación innoble y procaz, que deja pasar todos los ruidos y desde la cual podrá oír los suspiros de su mujer, Gertrudis, que sufre en sueños, como antes oía las conversaciones groseras de la «Queca», Brausen, huyendo de sí mismo, se fingirá otro —Arce— en la realidad, de la misma manera que, persiguiéndose a sí mismo, se realizará otro —Díaz Grey— en la ficción. Desdoblándose en Arce, Brausen gozará de la ilusoria pureza de no

tener pasado; transformándose en Díaz Grey, logrará que el pasado ya no importe y que la historia sea impotente frente a la perenne actualidad de Santa María: «Este médico debía de poseer un pasado tal vez decisivo y explicatorio que a mí no me interesaba...»

Se han inventado muchas genealogías para descubrir el origen de Díaz Grey; algunas, verdaderamente divertidas por lo estrafalarias. Así hay, por ejemplo, quien lo relaciona con Dorian Grey y esgrime, como argumento probatorio, la igualdad de las iniciales D. G. Puestos en este entretenido terreno, podemos suponer que Onetti ha denominado Díaz Grey a su personaje aludiendo consciente o inconscientemente— a los *días grises* que caracterizan el filosófico tedio de su existencia mariana. Lo que me parece mucho más probable es que Díaz Grey tenga su más antiguo e importante antecedente en el doctor Bianchon, de Balzac. Ambos son médicos, ambos han llegado a una profunda, melancólica, indulgente y un poco cínica filosofía de la vida; los dos tienen un corazón bueno y una cabeza clara, que no se sujetan a la moral vulgar ni al sentido común; desdeñan las ambiciones desmedidas y un tedio tranquilo es el máximo de felicidad a que se resignan; muchos de los personajes de Balzac buscan la ciencia o la sabiduría humana de Bianchon para que los cure o los aconseje; lo mismo sucede con Díaz Grey; al igual que Bianchon —dentro de La Comedia Humana—, Díaz Grey es uno de los principales personajes de la obra que Onetti hasta ahora ha escrito, sin desempeñar nunca un papel protagónico; cuando Balzac presenta a Bianchon como estudiante de medicina en *Le Père Goriot,* tiene la idea genial de la reaparición de los personajes de sus novelas anteriores; cuando Díaz Grey aparece en la imaginación de Brausen por primera vez se inicia el retorno de los personajes de Onetti, con la breve intervención de Larsen. Se podrían agregar otras similitudes, pero creo que las apuntadas son suficientes.

La primera vez que Brausen ingresó en la fugaz eternidad de la vida breve fue cuando tuvo la suerte de poder habitar por un momento el apartamiento vacío de su vecina. El capítulo se titula «Naturaleza muerta», y en verdad Brausen se mueve en el cuarto de la «Queca» como si se adentrara con todo su cuerpo por el espacio irreal de un cuadro. Los objetos, aun los más sucios y corrompidos, parecen reposar en una tranquila y a la vez obstinada inocencia; ajenos al tiempo, se dejan estar en la desnudez insondable de un puro existir. Mudos, discretos y poderosos, se apoderan inmediatamente del intruso: «Empecé a moverme sobre el encerado sin ruido ni inquietud, sintiendo el contacto con una pequeña alegría a cada lento paso. Calmándome y excitándome cada vez que mis pies tocaban el suelo,

creyendo avanzar en el clima de una vida breve, en la que el tiempo no podía bastar para comprometerme, arrepentirme o envejecer.» Absorbido por el aire de la habitación, contagiado por la presencia callada y arrolladora de las cosas, Brausen llega a la paz estética de la existencia pura: «Busqué inútilmente, dentro del cuarto de baño, algún perfume de jabón o polvos; me inmovilicé frente a mi cara en el espejo, distinguiendo apenas el brillo de la nariz y la frente, los huecos de los ojos, la forma del sombrero. Luego dejé de verme y contemplé, sola en el espejo, libre de mis ojos, una mirada chata, sin curiosidad, apacible.» Y mientras camina entre los objetos, Brausen recorre al mismo tiempo el alma, el cuerpo, la persona entera de la «Queca», alcanzando, sin tocarla, una intimidad perfecta que jamás podrá ser recuperada.

Desde ahora en adelante es cuando el personaje puede vivir realmente una triple existencia, pues para ser Díaz Grey debe ser Arce, y para ser Arce debe ser Díaz Grey. Así se cumple el ser del novelista Brausen, su tendencia delirante a dejar de ser él mismo para ser otro. Hasta cuando Brausen, para lograr el vacío total de lo que hasta ahora ha sido, decide matar a la «Queca», aparece un cuarto personaje, un *otro* real, que se le adelanta y mata por él. Pero la plenitud de la paz y de la libertad sólo aparece cuando Brausen, acompañado del asesino, llega realmente a Santa María, para que la cacería termine allí, para que allí todo se pierda. Y mientras camina para ponerse en manos de la policía, Brausen piensa: «Esto era lo que yo buscaba desde el principio, desde la muerte del hombre que vivió cinco años con Gertrudis: ser libre, ser irresponsable ante los demás, conquistarme sin esfuerzo en una verdadera soledad.» Sin embargo, lo más importante no está en lo que piensa Brausen, sino en la frase, la más trivial en apariencia, que dice el agente policial y que define con absoluta claridad al personaje novelesco y novelista de *La vida breve:* «Usted es el otro. Entonces usted es Brausen.»



Santa María es ahora una ciudad que existe verdaderamente. Todo en ella es claro; su tierra es sólida y nada parece ser imaginario. El médico de Santa María —Díaz Grey, por supuesto— ya no revela ninguna inclinación a soñarse otro ni a ser soñado por otro. La realidad de este médico aburrido está garantizada por el monumento a Brausen, fundador de la ciudad, que se levanta en el centro de la misma. No es el monumento a un novelista; es una estatua que nada tiene de sos-

pechoso porque el fundador está montado a caballo y usa chaqueta militar. Y no debemos inquietarnos demasiado por el absurdo y antihistórico emplazamiento de la estatua, que obliga al fundador a galopar eternamente hacia el Sur, «a un regreso como arrepentido —sienten los marianos— hacia la planicie remota que había abandonado para darnos nombre y futuro».

A esta Santa María real regresa Larsen, cinco años después de haber sido expulsado por la policía, el mismo día en que Brausen llegaba a la ciudad y por el mismo agente que definió al novelista como el «inevitablemente otro». Onetti, al comienzo de *El astillero*, nos cuenta que «Larsen bajó una mañana en la parada de los ómnibus que llegan de Colón, puso un momento la valija en el suelo para estirar hacia los nudillos los puños de seda de la camisa y empezó a entrar en Santa María poco después de terminar la lluvia, lento y balanceándose, tal vez más gordo, más bajo, confundible y domado en apariencia». El mismo Onetti parece inclinarse a la opinión de que fue el destino y no la casualidad el que trajo a Larsen a Santa María, el que lo hizo remontar el río hasta el cercano Puerto Astillero, conocer a la hija de Petrus, «única, idiota, soltera», y aceptar, por último, el puesto de gerente general de Jeremías Petrus y Cía.

Debemos reconocer de todos modos que el romántico Larsen sabe ponerse a la altura de las circunstancias y prestarse generosamente a las exigencias de su destino y su martirio misterioso. Es posible que las costumbres y los negocios de Larsen hayan sido muy poco recomendables; que su moral sea todavía muy dudosa, y que aún conserve las maneras, el estilo, el procedimiento de una antigua vida —o profesión— canallesca. Pero es indudable que él es el más conmovedor y el más desgarradoramente simpático de los personajes de Onetti. Larsen es un sentimental, un pícaro quijotesco, un estoico y un fatalista y, por lo tanto, un buen jugador; un jugador que juega para ganarlo todo o para perderlo todo, indiferentemente, porque sabe que es lo mismo ganar o perder, siempre que sea *todo* lo que se gane o lo que se pierda. De cualquier manera, como gerente general del astillero en ruinas de Petrus y como novio de la hija idiota de éste —Angélica Inés—, Larsen se encuentra envuelto y comprometido por algo mucho más importante que la moral, algo frente a lo cual todo el pasado se volatiliza y las buenas o malas costumbres son accesorias y vanas. Larsen, gobernando el cementerio de un astillero, especulando con cadáveres de máquinas, entregado, infatigable, a la lectura de papeles sin sentido, siempre a la espera de barcos espectrales, le ha encontrado un sentido heroico y milagroso a la existencia que ninguna otra empresa, ni la más fructífera ni la más filantrópica, podrían ofrecerle.

Al antiguo proxeneta se le da la oportunidad —¡y cómo la aprovecha!— de tener que creer enteramente en lo que él mismo, y sobre todo él, no cree en absoluto. Se le revela así la secreta gratuidad del existir, el radical desinterés del amor, el último porque sí de la vida, del hombre, del mundo, de Dios.

Debemos observar, no obstante, que Larsen no dejó nunca de ser incrédulo, pero se entregó, con todo el peso de la incredulidad sobre su alma, a la fe más desaforada y en apariencia inútil; si así no fuera, esa fe no contendría la gracia. El astillero puede significar el mundo perecedero, la vida mortal y sin sentido; sin embargo, a lo que más se parece es al templo ruinoso y moribundo de una religión inmemorial, que tiene en Jeremías Petrus —el nombre es para mí claramente alusivo— su profeta, su apóstol y su sumo pontífice. Petrus es la piedra impenetrable y frenética que sostiene un culto, aunque el edificio entero se derrumbe. También hay un traidor, un Judas Gálvez, lleno de amor y de odio, como todos los traidores de verdad, que vende a su Maestro y se suicida. Porque nadie puede ser indiferente a la religión de Petrus ni a la presencia augusta y fúnebre del astillero en ruinas; y la presa más fácil es el cínico y escéptico Larsen, que se dejó apresar, engañándose a medias a sí mismo, como si todo lo hiciera por un poco de fatalidad y otro poco de oportunismo.

Hasta la vieja máscara canallesca y las costumbres adquiridas en el sucio oficio de vivir vienen al auxilio del desinterés, la generosidad, la locura y el heroísmo de Larsen para espiritualizarlos más y hacerlos más discretos; porque Larsen todo lo pierde con el estilo del que está ganando; discute sueldos que sabe inexistentes y proyecta su autodestrucción total como quien realiza la más fría y bien calculada de las especulaciones. ¡Qué estupenda elegancia la de este seducido, que adopta el aire de un viejo seductor! También él se resiste a veces, aunque inútilmente, contra esa seducción y no está conforme consigo mismo: «Jeremías Petrus se levantó y recogió el sombrero. Caviloso, aceptando a disgusto el regreso de la fe, rebelándose tibiamente contra la sensación de amparo que segregaban las espaldas encogidas del viejo, Larsen lo custodió a través de las dos habitaciones vacías, en el aire luminoso y helado de la sala principal.»

Es posible que *El astillero*, de Onetti, no sea, en definitiva, una obra simbólica; mas lo cierto es que Larsen ve el astillero de Petrus como un símbolo o un conjunto de símbolos: «Si Larsen hubiera atendido a su propia hambre aquel mediodía, si no hubiera preferido ayunar entre símbolos, en un aire de epílogo que él fortalecía y amaba sin saberlo —y ya con la intensidad de amor, reencuentro y reposo con que se aspira el aire de la tierra natal—, tal vez hubiera

logrado salvarse o, por lo menos, continuar perdiéndose sin tener que aceptarlo, sin que su perdición se hiciera inocultable, pública, gozosa.»

En cuanto a las mujeres, Larsen está dividido entre la presencia del vientre monstruoso de la mujer de Gálvez y la pureza balbuceante, entre angélica y animal, de la hija de Petrus, que se llama precisamente Angélica Inés y que es definitivamente virgen. Es significativo que, después que Larsen dialoga por última vez con la risa idiota y virginal de Angélica Inés y se encuentra con el sombrío y mortal embarazo de la mujer de Gálvez, se le aparezca claro el sentido del nombre de Santa María: «Así, despreocupado, supo que el sol se había puesto a las dieciocho y veintiséis y que la luna era llena y que estaban, él y todos los demás, en el día del Corazón Inmaculado de María. La mujer vino desde la intemperie y no hizo sonar los zapatones hasta llegar a la mitad del piso. El se volvió para mirarla y descubrirse. Tal vez el nombre de María, que estaba terminando de comprender, lo cambió todo...»

GUIDO CASTILLO

Sancho Dávila, 36
MADRID

NOTAS SOBRE LARSEN

Para Patricia Dorame

I

Con las varias novelas «de Santa María», Juan Carlos Onetti se ha propuesto una imagen del mundo que el lector debe continuamente descifrar. ¿Dónde está Santa María, dónde se ubica la ciudad sobre la costa, existe en realidad? ¿De qué personas reales tomó Onetti los rasgos que compondrían a sus personajes: Díaz Grey, Larsen, Jorge Malabia, María Bonita, el boticario Barthé, el padre Bergner, Lanza? ¿Vivieron, viven o son sólo extensiones de la imaginación?

Sin duda la producción de una realidad ficticia es en última instancia un enigma, y las claves dispersas a lo largo de una obra y de sus circunstancias de escritura solamente nos aproximan a un centro generador, a un epicentro, abandonándonos en una tierra de nadie, inquietante y perturbadora.

Pero tan enigmática como esa producción resulta la *fortuna* de los personajes, el fenómeno por el cual éstos devienen figuras concretas, reconocibles, identificables, hasta familiares, y empiezan a tener una vida propia —más allá de la nuestra, más allá de la impuesta por el autor— hasta convertirse en arquetipos culturales y resumir a su época.

Larsen, uno de los principales personajes de Onetti, es una figura caracterizadora de su universo narrativo, que ha terminado por nutrirse de los rasgos de una obra hasta representarla como el portavoz más legítimo. El *pesimismo*, la *rebeldía absurda*, el *afán de perfección*, la *búsqueda de una utopía*, todo lo que parece caracterizar la «literatura» de Onetti, está reunido en una sola imagen: Larsen. Larsen *es* la literatura de Onetti más que otros personajes, y por eso importa determinar su forma, su carácter, su representatividad.

Refiriéndose precisamente a *El astillero* y a su juego de implícitos (aludir a una historia anterior, por ejemplo, que se publicaría años después en *Juntacadáveres*, aunque estuviera anunciada en un capítulo de *La vida breve*, diez años antes), Onetti señaló sus propósitos: «Eso

es lo que yo quiero: que se pregunten: ¿Quién es Larsen? ¿Por qué lo llaman *Juntacadáveres*? ¿Qué es el astillero?» (1). La intención del autor se logra con abundancia, y ya en esa novela es clara su pasión por volcar en Larsen toda una visión del mundo. Larsen importa, pues, dentro de su narrativa, como el pivote sobre el que girarán muchas significaciones. E importa, además, porque cargando sobre sus espaldas esas significaciones, se ha transformado en un personaje contemporáneo imborrable, así como Orlando de Virginia Woolf, Stephan Dedalus de Joyce, Adrian Leverkün de Mann, el Gatsby de Scott Fitzgerald o Nick Adams de Hemingway (2).

II

Larsen, o una figura de Larsen que podríamos llamar el proto-Larsen, aparece por primera vez en 1941, con *Tierra de nadie.* En esta novela, Onetti quiso mostrar la vida caótica, perdida, de una generación de argentinos dispersos por el espíritu derrotado de la posguerra, cuando tanto gravitó la caída de la República Española (significativamente, el tema de *Para esta noche,* inspirado en ella, aparece epitomizado en un breve pasaje de *Tierra de nadie*). Pero en ese retrato Larsen cumple una función marginal, casi exclusivamente de puente entre la burguesía intelectual constituida por el grupo de amigos, y el submundo del hampa y la mala vida. En efecto, Larsen se traslada de uno a otro orden, y es capaz de entender y hasta cierto grado compartir experiencias tan disímiles: el acorralamiento del «indio» Oscar acusado de violar a una menor, y el sueño del abogado Aránzuru por la isla Faruru.

Procedimientos similares había utilizado John Dos Passos en *Manhattan Transfer,* y su influencia se advierte en *Tierra de nadie* por su voluntad de captar con simultaneidad diferentes personajes, diferentes circunstancias, diferentes historias que en su conjunto dan el «alma» de la ciudad. En su caso, de Buenos Aires. Por ello *Tierra de nadie* carece de personajes «principales»: todos son marginales, rodean una periferia cuyo centro es la voluntad de colectivizar una figura de múltiples aristas. Y cada uno de los personajes tiene por lo tanto la función que esa figura le impone.

---

(1) Emir Rodríguez Monegal: «Conversación con Juan Carlos Onetti», en J. Ruffinelli (comp.): *Onetti,* Montevideo, Biblioteca de Marcha, 1973, p. 245.

(2) La equiparación de Larsen con otros personajes de la literatura del siglo XX fue realizada en Europa. Como siempre, es la «mirada» ajena la que conduce la nuestra y nos obliga a ver y admitir tardíamente esos valores.

En el ejemplo de Larsen, relato y diálogo mantienen una estricta coherencia que revela el propósito de diseñarlo en torno a un esquema muy claro. En uno y otro caso, diégesis o representación, lo que se refiere a Larsen es seco, parco, exterior, frío. La economía del relato apunta así a la economía del personaje. Y si por ejemplo Larsen es incapaz de exteriorizar sus sentimientos (salvo las reacciones directas de enfado, de cólera, que no son sentimientos sino signos), el relato es también incapaz de omnisciencia: al contrario, asume la descriptividad objetiva, el somero apunte de gestos y acciones. Es a través de esta presentación gestual que el personaje cobra vida y significación, con medios estrictos de estructura como pueden ser las reiteraciones (mirarse las uñas, fruncir la boca, balancearse al caminar, entrecerrar los ojos), para hacer de esas actitudes la norma básica de su comportamiento.

La revisión del diseño de Larsen en *Tierra de nadie* convoca a una curiosa comprobación: a partir de la figura casi típica del matón orillero, Larsen empieza a crecer y tomar forma hasta entender el «sueño» de Aránzuru, es decir, hasta comprender a *otro* personaje, y a través de su comprensión darnos la estructura vivencial de la novela. De ese modo, Larsen se transforma en una *conciencia* del relato, en uno de sus testigos lúcidos. Si se hiciera la tipología de los personajes de Onetti podría admitirse una primaria separación de dos grupos (como en su maestro Faulkner): quienes «aceptan» y viven sin cuestionamientos su propia vida mediocre, y quienes se rebelan ante su realidad precisamente por poseer una lucidez trágica. En ambos casos son seres alienados en un orbe absurdo, pero la positividad de la figura del «héroe» se encuentra claramente en los segundos, en los rebeldes anárquicos. De modo que el proto-Larsen pertenece a la segunda categoría gracias a su certero impulso vital (actúa sin notoria reflexión, como si conociera y se amoldara al ritmo de la existencia), pero también a una inteligencia basada en el entendimiento del mundo.

Esta capacidad de entendimiento aparece desde el comienzo de *Tierra de nadie* bajo la forma del manejo hábil de las circunstancias. El es quien pretende solucionar el problema del «indio» Oscar, amenazado y escondido después de violar a la muchachita. El «indio» Oscar desaparece más tarde como personaje, mientras Larsen se mantiene; y es así como el primer episodio tiene no sólo la función de presentar a un personaje (Larsen), sino de mostrar sus virtudes, es decir, de mostrar el papel cumplido y el que prontamente cumplirá de entonces en adelante. El episodio importa en sí mismo, pero más importa como perfil de un modelo.

De acuerdo con ese modelo, la conducta de Larsen a lo largo de *Tierra de nadie* aparece siempre confirmando una misma actitud congelada de fastidio, hosquedad, impaciencia. Se acerca de algún modo al diseño del personaje «duro» que la novela policial norteamericana comenzó a instaurar tempranamente en la década del 30 con Hammett, Cain, Chandler, para luego pasar a la literatura «behaviorista» de Hemingway. Larsen no manifiesta sentimientos, es sólo conducta. A través de esa conducta se arman sus rasgos y se reconoce su personalidad.

Su ingreso en la novela lleva los signos de la referida impaciencia y del fastidio. Es el episodio inicial cuando llega a la habitación del «indio» Oscar: «Afuera, en la luz amarilla del corredor, otra mano avanzó, doblándose en el pestillo. Llave. El hombre gordo dobló los dedos fastidiado y esperó. "Con tal que no se le haya ocurrido..." Golpeó con los nudillos (...) Volvió a golpear con el puño, una vez y otra. Esperaba entre los golpes, acariciándose el mentón carnoso, guiñando los ojos a la luz sucia» (3).

En su diálogo con el «indio» Oscar, dentro ya del cuarto, Larsen es descrito con cautela, la misma cautela con que actúa el personaje. Pocos rasgos, firmes y reiterados, ofrece el narrador: «bajo y redondo», de «sobretodo oscuró», con «pequeña boca»; acomodándose constantemente «los puños de la camisa que le cubrían media mano»; «ojos pequeños y arrugados»; moviéndose en un «balanceo aburrido». Son notas escuetas con el fin de dibujar al personaje con rasgos breves y nítidos. La descripción es siempre externa y tácita. Y también externa y tácitamente pueden advertirse las reacciones de Larsen ante el enojo súbito. Advertir por ejemplo cómo se agudiza su voz y cómo golpea la mesa con la mano:

> «Dejó el diario en la mesa. Respiraba ruidosamente, la boca en o. Fue empujando el sombrero hacia la nuca. Un momento se detuvo inmóvil. Hipnotizado en el brillo de sus uñas que golpeaban la mesa. De pronto enderezó el índice y la cara redonda en dirección a la cama. La voz le temblaba, adelgazaba, casi en maullido:
> —¿Vos no sabías que era menor?»

Más adelante, la indignacion se transforma en actitud de lástima ante su interlocutor:

> «Larsen volvió a redondear la cara con desprecio. Pero terminó por encogerse de hombros, con una pequeña lástima por el hombre en camiseta que comenzaba a pasearse nervioso y encogido.»

(3) Esta y todos los demás fragmentos citados corresponde a Juan Carlos Onetti: *Obras completas.* México, Aguilar, 1970.

Desde la presentación inicial del personaje, el físico de Larsen se destaca por dos rasgos: es *bajo* y *grueso*. El narrador lo llama «el gordo Larsen», habla de su «gesto untuoso», lo señala «gordo y cínico». Larsen es un personaje de proyección y crecimiento, pero no se destaca demasiado en la contextura del relato, aunque su importancia aumente dentro de los límites de una figura secundaria en un tipo de novela múltiple. La «importancia social» de Larsen es lo único que crece, desde el sórdido comienzo hasta una amistad, o por lo menos un *entendimiento*, con el abogado Aránzuru. El «soñador» Aránzuru, lúcido burgués, ingresará a Larsen en su sueño de la isla Faruru, y a través de ese motivo ambos hombres se acercan. El aspecto físico de Larsen, de todas maneras, no varía, y Onetti mantiene a lo largo de su novela una fidelidad descriptiva que sugiere al mismo tiempo la presencia de un modelo real. Se insiste en la sensación de hastío que contagia su presencia, en la gordura, y también en el cuidado personal. En el capítulo diez, éstas son las actitudes significativas del personaje:

> «Larsen estaba despatarrado en la silla, inclinado hacia la luz, ceñudo, recortándose las uñas con el cortaplumas. Aránzuru recogió el sombrero y encendió un cigarrillo.»

Otras menciones en el mismo pasaje:

> «Larsen se alzó con un bostezo.»
> «En el corredor, Larsen se detuvo junto a la escalera.»
> «Larsen juntaba las uñas para contemplar el brillo. Hacía girar suavemente los dedos.»
> «Volvió a sacar el cortaplumas y repasó el borde de las uñas.»
> «Larsen se soplaba las uñas. Era gordo y lustroso, con un fuerte olor a peluquería.»
> «Las gordas manos de Larsen se movieron con dulzura frente a la cara.»
> «Una placidez de sobremesa tranquila se extendió por la cara grasienta de Larsen.»
> «En seguida alzó una cara inexpresiva, con los ojitos entrecerrados.»

III

De acuerdo con dichas descripciones gestuales y caracterizadoras, podríamos preguntranos: ¿quién es Larsen? ¿Qué modelo posible utilizó el narrador? ¿Qué o a quién está representando esta figura literaria? Se ha dicho varias veces que Larsen es el proxeneta, el «macró», el representante de una «mala vida» que en la dialéctica onetiana se

transforma en una «vida auténtica» merced a la voluntad y el espíritu de rebeldía. La cualidad de «macró» es indudable en *Juntacadáveres*, la novela de 1964, que girará en torno al motivo del prostíbulo de Santa María. Pero el proto-Larsen ya posee en alguna medida esos rasgos y más aún si aceptamos (como parecería lo debido) que su modelo real fue un «macró» que el autor conoció hacia 1930, durante su primer intento de radicación en Argentina.

«Al primer Larsen que conocí —yo tendría veintiún años y trabajaba en una empresa que fabricaba silos para las cooperativas agrarias— lo llamaré Ramonsiño porque era el nombre que le dábamos (y a lo mejor está vivo). El trabajaba de ayudante de tenedor de libros, como un antifaz para evadir la Ley Palacios de deportación de los proxenetas. Y él tenía dos mujeres en los prostíbulos. En aquel tiempo —no me acuerdo cuál era el barrio de los prostíbulos bonaerenses, pero había, sí, en el límite de la Capital Federal, varias zonas de prostíbulos—, este hombre era muy joven, tenía veinte años como yo, o veinticinco. Me llamó la atención porque cuando salíamos del trabajo él se iba a la peluquería que estaba enfrente, en la calle Defensa, pero después se quejaba siempre de la afeitada que le había dado: que le quedaba barba, que no era perfecta, que el trabajo de la manicura tampoco lo satisfacía. Bueno, eso siempre. Y me asombró que esas cosas le preocuparan a un tipo que parecía tan viril. Después me dijo que tenía a dos mujeres trabajando en los prostíbulos. Y me acuerdo, así, fundamentalmente, de un día en que, al salir del trabajo, en el boliche de la esquina me lo encuentro a este hombre llorando. No era el hombre para llorar, y por eso me llamó la atención. Le pregunté qué le pasaba. Y era que al «Bebe» lo habían asesinado frente a uno de los prostíbulos. El «Bebe» era «la gran esperanza argentina» prostibularia frente a los marselleses. Lo habían liquidado. Y el hombre, como dice el tango, «lloró como una mujer». Pero era un orgullo patriótico, ¿entedés? Porque los marselleses habían ganado en ese golpe, y la gran esperanza había sido que el «Bebe» los liquidara a los marselleses para que los prostíbulos volvieran a ser argentinos» (4).

Indudablemente muchos rasgos de este modelo se trasladan a la caracterización del primer Larsen, en particular la referencia a su cuidado personal (barba, manicura, en el modelo; la insistencia por sus uñas, en el personaje), pero en la novela no existe referencia estricta a su edad y a sus actividades como proxeneta. Sólo la sequedad —y la brutalidad latente— de sus actos, y una suerte de violencia

(4) Julio Jaimes y Jorge Ruffinelli: «Las fuentes de la nostalgia y de la angustia» (entrevista grabada en el film «Juan Carlos Onetti, un escritor», de J. Jaimes), en *Crisis* número 10, Buenos Aires, febrero 1974, p. 52.

amenazante ante las mujeres, tienden a esta configuración, mejor delineada aún en el capítulo 31, cuando conoce a Nora y dialoga con Mauricio, y el 53, donde Nora ya es su mujer (elididas todas las etapas intermedias, explicativas o causales) y él mantiene aún su conducta cínica, despreocupada, indiferente por los demás.

El referido encuentro con Mauricio resulta paradigmático como evidencia del carácter de Larsen. Allí es descrito con el balanceo que heredaría «Larsen-Juntacadáveres» en las novelas siguientes: «Avanzaba, bajo y grueso, balanceándose.» Luego: «Larsen se inclinó cabeceando, miró de reojo a la muchacha y se sentó, trenzando sobre la mesa los dedos cortos y limpios.» Mediante el engaño, Larsen hace salir a Mauricio del local y lo obliga a acompañarlo mientras Nora permanece a la espera: «Mauricio seguía la figura ancha, observando el vaivén de los hombros. Doblaron a la derecha, luego a la izquierda, entrando en un corredor. Sintieron la presencia negra y fría de las letrinas. Una canilla chorreaba escondida. Salieron a un patio de baldosas rojas, con un brocal de pozo cubierto de tierra y plantas. Cruzaban el patio en diagonal, uno detrás del otro, siempre lentamente. Larsen alzó la estera verde y podrida de una puerta, sosteniéndola hasta que Mauricio hubo pasado. Estaba oscuro y fresco. Un pájaro se estaba removiendo en su jaula, salpicando agua y alpiste. Larsen golpeó al otro en medio del pecho; una silla se desplomó en la sombra y Mauricio fue a dar de espaldas sobre la cama. Chocó en un barrote con la cabeza y quedó quieto.»

El episodio pretende imitar estilísticamente la misma pausada violencia de los hechos, y en tal sentido accede a una de las técnicas que años después se haría famosa en la novela objetivista francesa. El narrador relata el desplazamiento de los dos hombres a lo largo de patios y corredores, puesta la perspectiva en la descripción exterior del ambiente. Dice entonces: bruscamente «Larsen golpeó al otro en medio del pecho», y esa frase no altera el nivel significativo de la acción, pues no introduce subjetividad alguna, y su valor es tan neutro como el de otras frases del fragmento: «Larsen alzó la estera verde», «doblaron a la derecha», «salieron a un patio», etc. En cambio, la subjetividad (una nota de impaciencia, llena de pequeñas torpezas e insatisfacciones) lo invade poco después, cuando regresa junto a Nora e intenta poner en marcha el automóvil. En ese signo (por esa actitud), se sugiere la índole de la seguridad en sus actos: seguridad (violenta) en un orbe de reglas violentas, inseguridad (torpeza) en un orbe mecanizado al que no pertenece.

«Larsen, de pie, había entrado en la sombra del árbol. Encendió un cigarrillo pausadamente. Soltó el fósforo y lo hizo saltar por atrás

del hombro. Ella lo veía acercarse al coche, dejando montones de humo blanco en el aire. Sentado junto a ella, tiró el cigarrillo y consultó el reloj en la muñeca. Se oía la marcha del reloj embutido en el espejo del coche, atrasado dos horas. El hombre rezongaba haciendo jugar los instrumentos del tablero, sacudiendo los botones y las llaves. Entonces ella alargó un dedo. "El arranque es ése".»

El escolio de este pasaje aparece más adelante, en el capítulo 49, cuando Larsen comenta frente a Aránzuru su encuentro con Mauricio. «Tuve un lío con el mozo ése. Pero es idiota, de veras.» Su juicio restituye la seguridad, su seguridad basada en los cánones del engaño y en la superioridad de manejarse en los terrenos propios de la «mala vida». Esa actitud se extiende aún, en el capítulo 53, cuya función consiste en presentar a Larsen conviviendo con Nora. No hay información alguna sobre ese vínculo, o sobre como Nora y Larsen llegaron a conformar su unión, pero de alguna manera está dicha la doble carga de odio que alienta cada uno hacia el otro. El capítulo está narrado desde la perspectiva interior de Nora: ella es el personaje traslúcido. En cambio, Larsen, como antes, se expresa a través de sus actos, gestos, actitudes, reiterándose como nota dominante el hastío.

> «Luego aflojó el lazo de la corbata y se apoyó en un codo, bostezando aburrido.»
> «Dejó de mirarla y abandonó el mate; bufaba aburrido, mirando el tiempo inseguro detrás de las cortinas.»
> «Se refregó la barbilla con la palma de la mano, bostezando, nervioso y aburrido.»
> «Soplaba por la nariz y volvía a marchar, balanceando el vientre, de la pared al lavatorio.»
> «Larsen bajó la escalera, acomodándose los puños. Caminaba pesadamente por el zaguán.»
> «Larsen se estiró los puños, movió la silla y se puso a mirar indolente hacia la calle.»
> «Se estuvo un rato mirando el humo.»
> «Se levantó, cruzó la sala zigzagueando entre las mesas.»
> «Comenzó a subir, a cada escalón más aburrido y nervioso.»
> «Larsen cerró y se fue acercando despacio, los brazos flojos colgando.»

IV

La vida breve (1950) es una de las matrices del ciclo narrativo de Onetti, así como once años antes lo había sido *El pozo* en los motivos literarios del soñador, de la rebeldía ante lo real de la «muchacha». Santa María, prefigurada sin nombre en un pasaje de *Tiempo*

de abrazar (5), aparece ya en *La vida breve* desde su génesis: creación ficticia de un personaje —Brausen— que en los relatos posteriores se convertiría paulatinamente en la deidad de los sanmarianos, en el señor de un universo homológico al universo cotidiano —e igualmente mítico— que llamamos realidad.

Es sin duda esa condición de núcleo, de matriz, de centro gene rador, el que determina, sin asombro, que allí se enuncie, por ejem plo, la historia del prostíbulo de Santa María, desarrollada una década y media después por *Juntacadáveres.* O que Larsen aparezca en su fi gura definitiva, aunque su presencia sea fugaz, ni siquiera episódica.

Todo esto se cumple en el capítulo XVI de la segunda parte, titulado «Thalassa», cuando Brausen y Ernesto se desplazan de una a otra realidad, sin cambio sensible: de Buenos Aires a Santa María, del espacio físico reconocible al espacio imaginario creado por uno de esos dos personajes. Podría decirse, sin forzamiento, que éste es un nuevo ejemplo de «sueño realizado». Efectivamente, en «Thalassa» Brausen y Ernesto deben huir de la persecución, realizar el viaje paradigmático que el narrador «llamaba retirada y pensaba bajo el nombre de fuga». A esa necesidad de huida, se agrega otra necesidad: «Durante la última semana», dice Brausen, «había sentido la necesidad de hacer por Díaz Grey algo más que pensarlo». Ese *algo más* implicará progresivamente la mezcla de dos zonas, que si bien son ambas ficticias (Brausen es tan ficticio como los personajes que él imaginó), deben su tradición literaria a Pirandello y a Unamuno, en quienes la dialéctica creación-realidad se constituye asimismo en tema de obra literaria.

En *La vida breve,* la conciencia demiúrgica es expresa El perso naje (Brausen) que crea a Santa María y a otros personajes, se sabe haciéndolo y lo dice: «Periódicos viejos y tostados e estiraban en la ventana de la fonda y me defendían del sol; yo podía desgarrarlos y mirar hacia Santa María, volver a pensar que todo los hombres que la habitaban habían nacido de mí » Este proceso (un personaje crea una ciudad) se invierte en las novelas iguientes (la ciudad erige una estatua a su creador; después lo hace Dios), pero curio samente parecen no tener otra relación entre ellos: determinan una

(5) Juan Carlos Onetti: *Tiempo de abrazar.* Montevideo, Arca, 1974. Es el capítulo VI, que comienza: «Veía empequeñecerse lentamente la última plataforma...», etc. En ese capítulo, Onetti narra un episodio «separado» del resto de la acción: la huida fugaz de Julio Jason al campo, y el transcurso de un día de felicidad. Es muy significativo que en *La vida breve* (1950), Brausen diga haber estado «un día» en Santa María, y haber sentido lo mismo que Jason, la felicidad. En el episodio de *Tiempo de abrazar* se describe el pueblo —la plaza, la iglesia—, e incluso hay una frase que podría aludir al doctor Díaz Grey y a Elena Sala. Basta leerla: «... este médico de ahora es muy bueno, se preocupa mucho... Me decía Elena cuando entra en la sala...» (p. 192).

distancia que no osarán pasar. En una de las últimas novelas de Onetti, *La muerte y la niña* (1973), Díaz Grey expresa su conciencia de ser-creado, de creación arbitraria, de haber advenido al «mundo» con una determinada edad y por voluntad del Fundador Brausen. De todos modos, a pesar de estos pasajes de asombrosa simetría (en *La vida breve* Brausen piensa en su creatura Díaz Grey; en *La muerte y la niña* Díaz Grey piensa en Brausen como su creador), lo cierto es que los relatos que componen el ciclo sanmariano actúan siguiendo las pautas del realismo, después de empujar a Brausen hacia el tema del origen mítico de la ciudad, lo cual no interfiere con la vida cotidiana de los personajes.

Algo muy similar sucede en «Thalassa» pese a la *presencia* de Brausen. Brausen y Ernesto llegan a Santa María y allí encuentran a Larsen, a María Bonita, a Jorge Malabia, a Lanza y a otros personajes en el preciso pasaje que *Juntacadáveres* (1964) retomaría para su final: la revocación, por el gobernador, del permiso de instalar el prostíbulo en Santa María. La objetividad del pasaje, la «distancia» entre Brausen y sus criaturas, es clara: Brausen sólo observa, atestigua y narra, sin participar, el diálogo de los personajes.

> *María Bonita:* «No hace falta que me diga señora—interrumpió la mujer liberando su mano para encender un cigarrillo; el muchacho pareció despertar y miró inquieto alrededor—. María Bonita es mi nombre para los amigos.»
>
> *Jorge Malabia:* «Abajo, con su frágil mano abierta encima de los dedos de la mujer, el muchachito chupaba un cigarrillo, alzaba la cabeza en una actitud graciosa y emocionante; el pelo dorado y sin peinar se rizaba en la nuca y en las sienes, caía lacio sobre la frente.»
>
> *Lanza:* «Y ahora, dijo, a trotar hasta la redacción. Lamento no poder publicar el adiós que ustedes merecen. El cuarto poder se debate amordazado.»
>
> *Junta:* «A su izquierda estaba sentado un hombre pequeño y grueso, con la boca entreabierta, estremeciendo el labio inferior al respirar; la luz caía amarilla sobre su cráneo redondo, casi calvo, hacía brillar la pelusa oscura, el mechón solitario aplastado contra la ceja. (...) Tenía una nariz delgada y curva y era como si su juventud se hubiera conservado en ella, en su audacia, en la expresión imperiosa que la nariz agregaba a la cara; enganchaba el pulgar de una mano en el chaleco y movía el cuerpo hacia la mesa y el respaldo de la silla, al compás, como abandonado al impulso de un vehículo que lo arrastrara por malos caminos (...). Vaya a dormir, gallego, dijo el gordo sin alzar la cabeza, sin dejar de bambolearse (...). El hombre gordo interrumpió su vaivén para mirar la cortina; los ojos claros y salientes se revolvieron, sin expresión, como bolas de vidrio; la nariz curvada avanzaba como una proa, triunfante de la decrepitud de la cara.»

Este episodio incluido en «Thalassa» se reitera más tarde, en *Juntacadáveres,* y los diálogos pasan casi textualmente a la novela de 1964, aclarándose entonces los nombres de todos los interlocutores. Pero en el texto de *La vida breve* hay dos aspectos que merecen destacarse fundamentalmente: el primero es que para «el viejo» (que en *Juntacadáveres* será Lanza) la empresa fallida de Larsen por fundar el prostíbulo de Santa María es, pese al tono farsesco en que lo dice, «una etapa en la lucha secular entre el oscurantismo y las luces representadas por el amigo *Junta*». Y más adelante agrega, dirigiéndose presumiblemente a Díaz Grey: «¿Lo ve usted, doctor? No sólo *Junta* ha luchado por la libertad de vientres, por la civilización y por el honrado comercio. Entre otras cosas, vamos, que no es posible recordarlo todo. También se preocupó constantemente por el respeto a los preceptos constitucionales. De todo habrá constancia.» Esta lápida humorística y seria a la vez constituye la definición de Larsen para la mirada del periodista liberal. Toda la escena no es más que el adiós melancólico de una derrota que está anunciando —a la llegada de Brausen y de Ernesto— la cualidad conservadora, cerrada, de Santa María y la influencia de la iglesia y de su «airado sacerdote» (llamado Bergner, en *Juntacadáveres).*

El segundo aspecto a considerar es más importante y tiene que ver con un efecto de ilusión artística. Y es que no hay ninguna referencia que establezca la identificación entre este «Junta» (llamado así en *La vida breve,* aunque no «Juntacadáveres», menos aún Larsen) y el Larsen en *Tierra de nadie.* No es forzada, pues, la hipótesis de que aún no se habían unido en una sola figura para el autor, y que eran personajes distintos, separados. Nosotros sabemos que luego Larsen será asimismo llamado «Junta» y «Juntacadáveres», pero no es posible emplear esa información dada por las novelas posteriores para considerar retrospectivamente que todos esos nombres corresponden a una sola persona, a un solo personaje, que pasara de novela en novela.

Onetti ha narrado el origen de este nombre, «Junta», y la existencia de un modelo real que lo hizo posible, en los tiempos en que el escritor trabajó en el semanario *Marcha* de Montevideo, es decir, hacia 1939-1941.

«Hay modelos que me salto, pero un modelo que me importa es, por ejemplo, el último Larsen que conocí, y que estaba siempre en una zona no exactamente de prostíbulos, sino de eso que llaman *Dancing.* En ese momento se ubicaban en la calle Rincón y 25 de Mayo, ahora están en el puerto, ¿verdad? Bien. Entonces un día yo estaba en la mesa de uno de esos boliches, y un tipo abre la puerta

y le pregunta al mozo o al patrón: 'Ché, ¿vino "Junta"?' 'No, todavía no vino'. Yo me quedé cavilando con el nombre. "Junta". Pensé en Buenos Aires, pensé en Primera Junta... Bueno, no lo ubicaba. Después volvieron a preguntar por "Junta" y entonces hablé con el mozo, le dije: 'Qué nombre raro... ¿Quién es "Junta"?' 'No —me contestó—. Lo llaman "Junta" porque le dicen "Juntacadáveres". Ahora el hombre está en decadencia y sólo consigue monstruos, mujeres ya pasadas de edad o de gordura, o pasadas de flacura'» (6).

El nombre «Junta» como apócope de «Juntacadáveres» apareció en la vida real hacia 1940, pero lo cierto es que sólo se menciona «Junta» en *La vida breve* (1950), «Junta» (y «Juntacadáveres») en *Juntacadáveres* (1964), y que la identificación Larsen-Junta se establece en *El astillero* (1961), significativamente desde su comienzo: «Hace cinco años, cuando el gobernador decidió expulsar a Larsen (o "Juntacadáveres") de la provincia, alguien profetizó, en broma o improvisando, su retorno, la prolongación del reinado de cien días, página discutida y apasionante —aunque ya casi olvidada— de nuestra historia ciudadana.» Este comienzo alude inequívocamente a la empresa del prostíbulo sanmariano, que el autor estaba escribiendo en 1960 cuando la interrumpió para componer de una sola vez *El astillero.*

Originalmente el episodio que registra «Thalassa» no estaba destinado a convertirse en novela. Es el *adiós* de «Junta», como el propio Onetti ha reconocido, lo que intentó el autor dar en ese breve pasaje. De modo que tampoco entonces (en 1950) existía la intención de establecer una saga de Santa María ni hacer recorrer a una serie de personajes —entre ellos Larsen— el periplo propio de las sagas narrativas. «Fue una cosa de visión», señaló Onetti. «Yo veía la despedida de Larsen, el *adiós* de Larsen. Fue como una cosa extraña, porque en el momento de la visión, de ver esa extraña despedida de Larsen con la policía al lado, yo no pensaba escribirlo. No pensaba escribir entonces *Juntacadáveres,* y, por consiguiente, no pensaba tampoco escribir *El astillero»* (7).

Onetti nos ha confundido. Nosotros nos hemos confundido: Larsen no fue desde el comienzo «Junta», y «Junta» nació sin deberle nada a Larsen. Pero desde *El astillero,* el lector onettiano, acostumbrado a oír hablar de una «saga», la saga de Santa María, con los mismos personajes siempre, identificó ambos personajes en una sola figura. El truco de Onetti es visible en el ya citado comienzo de *El astillero,* pero más aún lo es en *Juntacadáveres,* donde no se

(6) J. Jaimes y J. Ruffinelli, entr. cit., pp. 52-53.
(7) Emir Rodríguez Monegal, entr. cit., p. 248.

ahorra oportunidad para sobreponer ambos nombres y hacerlos componer un mismo personaje.

> «Larsen, "Junta", tenía un traje nuevo, oscuro...»
> «El, Larsen, "Junta" o "Juntacadáveres", no participaba totalmente...»

Por cierto, en *El astillero* y en *Juntacadáveres*, «Junta» (o Larsen) ya es esa figura neta, definitiva, y la descripción física constituye apenas el dato corroborante, pues lo que interesa entonces es su aventura anímica, los dos ejemplos del absurdo empeño que se corresponden con una absurda ambición: fundar un prostíbulo perfecto, hacer funcionar un astillero en ruinas.

I. *El prostíbulo de Santa María.*—«Resoplando y lustroso, perniabierto sobre los saltos del vagón en el ramal de Enduro, "Junta" caminó por el pasillo para agregarse al grupo de las tres mujeres, algunos kilómetros antes de que el tren llegara a Santa María.» *Juntacadáveres* (1963) se inicia con esta frase de apertura, la llegada que será asimismo un comienzo de la historia conflictiva, social y psicológicamente, cerrada al final (la partida) como una parábola perfecta. Entre ese comienzo de la aventura y su clausura, *Juntacadáveres* alterna dos historias fundamentales: la de «Junta» y su propósito de instalar el burdel sanmariano, y la de Julita y su sobrino Jorge Malabia. Sólo por los personajes (en especial Jorge Malabia) ambas historias se relacionan; por lo demás, siguen su curso en carriles separados, al modo (no extremo) de algunas novelas de Faulkner *(Las palmeras salvajes).*

La empresa prostibularia de Larsen se realiza cautelosamente y al margen de la vida de Santa María, pero muy pronto las «fuerzas vivas» de la ciudad y su portavoz, el padre Bergner, inician la hostilidad purificadora que culminará con la orden del gobernador y el destierro de «Junta».

Entre tanto, todo gira en torno de él, y la novela ilustra precisamente las reacciones de los diversos estamentos y personajes de Santa María ante el desafío de Larsen. Quienes lo utilizan (Barthé) piensan con desprecio en «Junta»: «Es un hombre despreciable pero necesario. Sé que tuvo en otros lados actividades de este tipo.» El juego del doctor Díaz Grey es mucho más sutil: envejecido él mismo, derrotado él mismo, de algún modo «Junta» es un reflejo de su propia desgracia y él quiere contemplarse en el otro: «Vengo a decirle que sí, que es posible. Me gustaría poder espiar sus ojos, su cara envilecida, para saber cuánto vale para él lo que le traigo. Pero va a disimular y a esconderse; y mucho más si lo que le traigo es la

felicidad.» Como muy pocos (tal vez ningún otro, excepto el propio «Junta»), Díaz Grey comprende el sentido que la empresa posee para Larsen, comprende, por ejemplo, que ser el portador de la buena noticia (el prostíbulo ha sido aceptado) es llevarle a «Junta» la «felicidad». A su vez, Jorge Malabia reacciona con una secreta admiración, y entiende también desde su perspectiva juvenil, el sentido anticonvencional y rebelde del gesto de Larsen: «No puedo usar el argumento de la presencia de "Juntacadáveres", no puedo azuzar lo burgués contra "Juntacadáveres", que es lo antiburgués en dos patas, un símbolo, algo verdadero, concreto, un pasado, además. Pero cada posición rebelde tiene también sus artículos de fe, sus prejuicios, su burguesía.»

El capítulo XIV de *Juntacadáveres* cumple la precisa función de crear la «historia» de Larsen: su vida en el bajo, el encuentro con María Bonita, los cafetines de la capital, su trabajo burocrático juvenil y el comienzo del gigoló en la edad «cruel y joven» cuando estaba «rabioso por vivir» y era el «"Junta" de las noches heroicas y codiciosas». «Después, no se sabe cuándo, tan evidente como la pubertad, una dolencia o un vicio, segura, instalada para siempre, apareció la vocación. (...) Nada más que eso y la debilidad, la angustia de saberse distinto a los demás. (...) La voluntad de no entregarse, de no aceptar el mundo extravagante que los otros poblaban y defendían.» Los años pasan, la vida del proxeneta se define; hay seis meses de cárcel, hay lealtades y traiciones que van modelando el carácter de Larsen. En Santa María lo embarcan, finalmente, en el proyecto ambicioso de levantar el prostíbulo, y, ya viejo y cansado, «Juntacadáveres» encuentra en ese proyecto la *ultima ratio* de su existencia, la justificación, el triunfo que la vida puede finalmente devolver a la vejez.

Larsen es un artista fracasado. Su utopía está condenada a la frustración. La existencia sólo guarda caras de la desgracia.

Dice Onetti: «Larsen tenía el sueño del prostíbulo perfecto, que nunca pudo realizar. El sueño nació en mí en una casa de citas de la calle Buchardo, frente al Luna Park, años ha. Al salir de la habitación pedimos un taxi. Nos pasaron a una especie de patio misterioso, y en ese patio había un tipo manejando una centralita telefónica. Pero ese tipo, m'hijo, no era un tipo, era una computadora. Porque metía una ficha y decía: 'Libre el 24'. Metía otra ficha y decía: 'Limpiar el 16'. Metía otra ficha y decía: 'Taxi para el 5'. Durante la espera y por habernos hecho pasar a ese patio, tal vez se le ocurrió a Larsen la idea —y después el sueño— del prostíbulo perfecto. Y pensá que no, no era el prostíbulo perfecto: era el sueño de una casa de citas per-

fecta. (...) Larsen no estaba en París, sino hundido en un pueblucho de mierda [Santa María], como él mismo dice. La 'perfección' también es relativa» (8).

El «héroe degradado» que se transforma en el «antihéroe» tiene su correspondencia en el motivo de sus empresas: la empresa típica de Larsen es una «empresa degradada», grotesca. Onetti ha subrayado ese carácter de la narrativa contemporánea al establecer el desacuerdo conceptual entre el «sueño» y el «antisueño», la «perfección» y la «antiperfección», el «motivo heroico» por el «antimotivo». Prostíbulo y luego astillero son signos deliberadamente negativos que el escritor emplea con la misma positividad que ha puesto la burguesía sobre los valores opuestos. Y al establecer esa antítesis, su mensaje quiere ser antiburgués, anticonvencional y, finalmente, antiliterario. De ese modo su literatura es un desafío al lector.

John Deredita ha observado con acuidad este aspecto, señalando en su ensayo sobre *El astillero:* «Si toda novela que es novela parodia la de caballerías—es decir, critica el idealismo hinchado de lo que Northrop Frye llama *the prose romance*—entonces *El astillero* será una parodia definitiva de los folletines en que un Horatio Alger joven y honesto cumple el sueño burgués trepando la escala social hasta enriquecerse e integrarse a las normas de la sociedad» (9).

II. *El astillero.*—«Hace cinco años, cuando el gobernador decidió expulsar a Larsen (o "Juntacadáveres") de la provincia, alguien profetizó, en broma o improvisando, su retorno, la prolongación del reinado de cien días...» *El astillero* comienza, al igual que *Juntacadáveres*, con la llegada de Larsen. Pero esta vez Larsen no llega a Santa María, sino a Puerto Astillero, donde conocerá a Jeremías Petrus, el dueño del astillero en ruinas.

«Más viejo, derrotado, depresivo», Larsen siente de todos modos renacer la posibilidad de triunfo, como haciéndose eco de la frase de Hemingway: «El hombre podrá ser destruido pero no derrotado.» Y si bien su lucidez lo conduce a aceptar la farsa de un astillero que ya no se repondrá, ese mismo juego a ume paulatinamente el valor mismo de la aventura. Saber jugar es sinónimo de saber vivir. Si la existencia es farsa, la farsa es existencia.

Probablemente la originalidad mayor de la novela (que se traslada al personaje, a su diseño) consiste en la hibridación de farsa e historia trágica, en el hecho de no decidirse en ningún momento (por

(8) Jorge Ruffinelli: «Onetti: creación y muerte de Santa María», en *Plural* núm. 30. México, marzo de 1974, p. 61.

(9) John Deredita: «El lenguaje de la desintegración. Notas sobre «El astillero», en *Onetti*, op. cit., p. 227.

exceso de pudor, tal vez; por sutileza, mejor) por uno de los dos módulos. La empresa de Larsen sigue siendo seria y trágica, pero eso no quita que a la vez sea ridícula y grotesca. Y es también probable que en el lector funcione esa misma doble actitud: despreciamos a Larsen por la falsedad de sus sueños, y admiramos a Larsen por soñar a pesar de saber falso su sueño, por aceptar, aun a «disgusto el regreso de la fe».

III. *La muerte de Larsen.*—Onetti ha elaborado su personaje mayor, aunque la conciencia de que así lo sería aparece tarde, en *El astillero* y en *Juntacadáveres*. Después de hacer remontar las historias en que ese personaje devendrá un signo de la época, un signo por cierto bastante pesimista y negativo, el autor acompaña a Larsen hasta su fin, y en *El astillero* narra su muerte. No es por azar—al contrario, muy deliberado—que la acción de *El astillero* tenga lugar en invierno, el invierno neblinoso y frío del río, el invierno simbólico de la decadencia. Incluso la empresa de Larsen ante el astillero es denominada «sueño de invierno», es decir un sueño de derrumbe, de deterioro total, ese «silencioso derrumbe» al que alude en las dos versiones de su muerte. En la primera de las dos versiones, Larsen recupera una visión paradisíaca: «un paisaje soleado...», pero la imagen terminal es dura y definitiva, de una gran belleza plástica: «Hizo un esfuerzo para torcer la cabeza y estuvo mirando—mientras la lancha arrancaba y corría inclinada y sinuosa hacia el centro del río—la ruina veloz del astillero, el silencioso derrumbe de las paredes. Sorda al estrépito de la embarcación, su colgante oreja pudo discernir aún el susurro del musgo creciendo en los montones de ladrillos y el del orín devorando el hierro.» La segunda versión está recapitulada entre paréntesis y cierra *El astillero* como su digno final:

> «(O mejor, los lancheros lo encontraron, pisándolo casi, encogido, negro, con la cabeza que tocaba las rodillas protegidas por el untuoso prestigio del sombrero, empapado por el rocío, delirando. Explicó con grosería que necesitaba escapar, manoteó aterrorizado el revólver y le rompieron la boca. Alguno después tuvo lástima y lo levantaron del barro; le dieron un trago de caña, risas y palmadas, fingieron limpiarle la ropa, el uniforme sombrío, raído por la adversidad, tirante por la gordura. Eran tres, los lancheros, y sus nombres constan; estuvieron atravesando el frío de la madrugada, moviéndose sin apuros ni errores entre el barco y el pequeño galpón de mercaderías, cargando cosas, insultándose con amasada paciencia. Larsen les ofreció el reloj y lo admiraron sin aceptarlo. Tratando de no humillarlo, lo ayudaron a trepar y acomodarse en la banqueta de popa. Mientras la lancha temblaba sacudida por el motor, Larsen, abrigado con las bolsas secas que le tiraron, pudo imaginar en detalle la destrucción del edificio del astillero, escuchar el siseo

de la ruina y del abatimiento. Pero lo más difícil de sufrir debe haber sido el inconfundible aire caprichoso de septiembre, el pri mer adelgazado olor de la primavera que se deslizaba incontenible por las fisuras del invierno decrépito. Lo respiraba lamiéndose la sangre del labio partido a medida que la lancha empinada remon taba el río. Murió de pulmonía en El Rosario antes de que terminara la semana y en los libros del hospital figura completo su nombre verdadero.)»

JORGE RUFFINELLI

Centro de Investigaciones Literarias
de la Universidad Veracruzana
Apartado Postal 369
XALAPA. Veracruz (México)

SANTA MARIA DE ONETTI: LA SOLEDAD CERCADA

«Me hubiera gustado clavar la noche en el papel como a una gran mariposa. Pero, en cambio, fue ella la que me alzó entre sus aguas como el cuerpo lívido de un muerto y me arrastra inexorable, entre fríos y vagas espumas, noche abajo.» Y así, de Linacero a Junta, se inicia el largo camino del crepúsculo que habrá de instalarnos fatalmente en un cosmos clausurado y agónico: la saga de Santa María, bajo la advocación de Brausen, prodigioso urbanista, y más tarde héroe epónimo de la mítica ciudad fluvial que se disputan, a la hora de las identificaciones, porteños y uruguayos. Pero al hilo de la impotencia de Eladio Linacero, impotencia que cristaliza en el fondo de *El pozo,* Juan Carlos Onetti esgrime la negación de cualquier posible actividad—«No se puede hacer nada» o «Nada merece ser hecho»—, como método para un singular análisis epistemológico de la renuncia, y, por último, la inscribe en el marco de las categorías estéticas. Proceso, en fin, que ni implica ni propone doctrinarismo alguno, sino que se limita a expresar la elaboración novelística de la marginalidad acaso como reflejo de la actitud decepcionada y escéptica del propio escritor.

Supuestamente, tal actitud no constituye un fenómeno unitario y fortuito, en tanto en cuanto se inserta en un contexto histórico y social determinado. Onetti no es, en modo alguno, un *outsider,* en solitario. Onetti, como Linacero, como tantos otros intelectuales de su misma generación—Guido Castillo, Mario Arregui, Orfila Bardesio, Alfredo Gravina, Rocha, Alsina, Carlos Rama, etc.—, que Enrique Anderson Imbert sitúa cronológicamente en el año 1940, también se siente arrastrado por las tenebrosas aguas del fascismo ascendente, de la crisis económica y ecuménica, ética e ideológica de las estructuras agrarias y feudales latinoamericanas—subempleo y latifundismo como medio fundamental de explotación—, de las oligarquías dominantes, de las apetencias y apelaciones dictatoriales de los caciques. En el concreto caso del Uruguay, para remitirnos así al ámbito biogeográfico del novelista, el régimen político colegiado, de acuerdo con la Constitución de 1919, que tanto prestigio democrático justificadamente le acredi-

tara, se desequilibra y cede, a principios de la infausta década de los años treinta y a la sombra aún desasosegante del *crack* de Wall Street, cuando alcanza la presidencia —y suspende el Congreso— Gabriel Terra, quien habría de provocar durante su arbitrario mandato no pocas y patéticas frustraciones, protestas y desesperanzas en todo el país.

La marejada del «terrismo», pues, arrastra a Onetti, lo inmola en su incierta noche como a una gran e inimaginable mariposa desalada e imaginativa. Hipotéticamente incapacitado para la acción, Onetti entonces reflexiona. Y toda su obra, que es, en definitiva, una poderosa reflexión, nos precipita en el desarraigo, en la pasividad y en el aburrimiento. Sus personajes —muchos arquetipos facturados según el canon cultural rioplatense de la época— se mueven en los estrechos márgenes de la angustia y la resignación. Angustia y resignación que asumen sin encrespamientos ni ostensibles rebeldías, sino más bien con un cierto fatalismo de raíz cristiana, aunque desprovisto paradójicamente del supuesto fideísta. De esta aceptación de sus respectivos destinos dimana la actitud contemplativa de Díaz Grey o de Jorge Malabia, por ejemplo, quienes —y esto constituye una constante en la obra narrativa de Juan Carlos Onetti— resultan incapaces de establecer vínculos orgánicos con la comunidad y el entorno sobre los que, sin embargo, se proyectan para irrealizarlos. No se adecuan, víctimas quizá de una patológica vocación que les compele a la soledad y al aislamiento. Son, en fin, y desde una óptica metafísica, individuos «gestálticos», en cuanto rechazan su medio externo, que presumen supliciatorio, y en tanto propician símbolos simétricos, sencillos y cerrados, en virtud de ciertas leyes de carácter subjetivo e inmanente. Estos generalizados planteamientos de intención analítica se formulan con las limitaciones y reservas de rigor, toda vez que proceden de una previa consustanciación con la naturaleza misma de la obra, cuyo código precisamente se trata de interpretar. Por ello, y no obstante su proclamada unilateralidad, resultan válidos a la hora de constatar los comportamientos del «rol» de los protagonistas onettianos, más inclinados a la renuncia, sin otro fundamento que su propia vivencia, que a la angustiada actitud de los especímenes literarios de la filosofía existencial.

En este orden de cosas, la primacía de la acción sobre el pensamiento y de lo contingente sobre lo necesario descalifica la total adscripción de los antihéroes de Onetti a los esquemas ontológicos de Heidegger y Sartre, tanto en el plano de los contenidos filosóficos como en el de las expresiones literarias. Y así, mientras Roquentin pretende a ultranza liberarse del juego de la hipocresía, consciente

de su sinceridad e insumiso frente a los estilos de vida edificados sobre modelos, el Larsen de *El astillero* agota resignadamente todas sus posibilidades en una partida infinita, cuyo sentido tan sólo se explica en la complicidad del engaño urdido para preservar la rutina que de algún modo justifica su existencia. Y es que en este punto Sartre amplía el tema —y el debate que suscita— más allá de la obra de creación, de la experiencia concreta, hasta transformarlo en lenguaje filosófico y moralista; en tanto Onetti novela una evasión por las vías de la sensibilidad poética. Ambos, sin duda, convergen en la negación de los valores propuestos por las sociedades industriales desarrolladas, sólo que la respuesta de Onetti funciona a niveles de mayor abstracción, ya que toda esta problemática le llega con sordina, atemperada por un océano y en un medio donde prima la estructura rural y unas consecuentes bases económicas agropecuarias, si bien se detecta una fuerte polarización demográfica en las zonas urbanas. Ciertamente, tales condiciones objetivas han de incidir en la obra del escritor, aunque éste las madure y reconvierta a lo particular, resolviendo los conflictos colectivos de acuerdo con sus técnicas de selección y de compulsiones traslaticias, capaces de reducir las motivaciones sociológicas a otras de naturaleza individual y psíquicas.

De otro lado, y en opinión de muchos de sus críticos y escoliastas, Juan Carlos Onetti es un novelista «europeizado». En este punto se impone una serie de consideraciones tendentes a esclarecer el grado de fiabilidad de la aludida opinión, que se afirma, sin duda, en las posibles influencias literarias del escritor uruguayo —Joyce, Céline, Hamsun, Proust, etc.— y en una casi absoluta ausencia de los elementos que tradicionalmente han caracterizado a la novela latinoamericana: la naturaleza selvática y exuberante como una potencia cósmica —Carlos Fuentes la sitúa bajo un control geográfico más que literario—, la denuncia política y social, el vitalismo épico, los acontecimientos históricos revolucionarios, el subdesarrollo, las reivindicaciones de las etnias autóctonas, marginadas de los procesos económicos.

Con respecto al primero de los citados supuestos, el propio Onetti declaró que «no existe ninguna tradición literaria nacional»; además, y desde una perspectiva socioantropológica, cualquier influencia «externa» está, en última instancia, subordinada al conjunto de los diseños históricamente creados para vivir, explícitos o implícitos, en un momento dado y en una sociedad concreta. Sólo, pues, podríamos homologar la obra narrativa onettiana a ciertos modelos literarios europeos en lo que de universal contiene la expresión de la aventura del hombre, sin más restricciones. Por otra parte, junto a la novela

de raíz indigenista, criolla y de testimonio se alinea una tendencia cosmopolita e intelectual que, de acuerdo con el acertado juicio de Andrés Amorós, «está también en los orígenes de la actual narrativa hispanoamericana», aun con una evidencia más sutil y soterraña, si se quiere, y que surge paralelamente al desarrollo de las grandes ciudades, muy en particular en aquellos países que gozan, de acuerdo con los datos estadísticos, de un mayor crédito cultural —Chile, Argentina y Uruguay—, cuyas tasas de analfabetismo, por ejemplo, se mantienen por debajo del 20 por 100. De manera que la pujanza de los elementos característicos y tipificadores, ya enumerados, no excluyen las amplias posibilidades de la innovación y experimentación que enriquecen y complementan el vigoroso panorama de aquellas literaturas. Hispanoamérica se nos ofrece, pues, en una doble dimensión: de un lado, la «novela de la tierra»; de otro, una narrativa introspectiva que indaga, *sotto voce*, acontecimientos de apariencia humilde y anodinos; que examina la condición del hombre no desde un prisma épico, sino metafísico y existencial; que busca. en fin, nuevas técnicas y estructuras a partir de una autorreflexión, de una fragmentación novelística, donde se alternan e involucran el detalle impresionista e inmediato con la fábula legendaria y el personaje misterioso, complejo y mítico. La conflictividad de las relaciones sociales o del ser humano con la naturaleza —hostil en ocasiones y en ocasiones también rendida a sus actividades—, junto a la problemática azarosa y a veces absurda del hombre en sí. Lo concreto y sensible junto a lo universal. La crítica de unos valores junto a la crisis de esos mismos valores. Lo cívico junto a lo individual. Lo remoto junto a lo cotidiano. Gallegos, Asturias y Carpentier, junto a Borges. Azuela y Alegría, junto a Cortázar y Sábato. García Márquez, Vargas Llosa y Fuentes, junto a Onetti. El haz y el envés, arquitecturados en torno a unos mismos presupuestos lingüísticos y culturales de la novelística latinoamericana, toda ella potenciada por la línea maestra de la imaginación creadora, única, sólida y compartida por unos y otros, por tantos de una nómina exhaustiva y ejemplarizante.

I. DE LA REALIDAD Y SU EXPRESION

Los personajes de Juan Carlos Onetti se mueven acuciados por la nostalgia en un mundo cerrado, en un sistema propio, donde, como sucede en las organizaciones cíclicas literarias, los factores constantes se formulan a través de arquetipos, en tanto los variables vienen determinados por los patrones ideológicos y sus técnicas de proyección correlativas, sustanciadas por el autor, sin aparente necesidad

de intromisiones rectoras procedentes del exterior. Obviamente los fundamentos que ordenan y dan coherencia al proceso creativo dimanan de un núcleo mítico, a partir del cual se desarrolla la ficción, se conectan y cohesionan las diferentes obras hasta integrar un texto totalizador, artísticamente concebido y expresado.

Estos métodos opuestos a los convencionales y a los que se les imputa, con abusiva ligereza a veces, una inherente negación del mundo objetivo, hizo que Onetti, acusado de reflejar con nitidez su forma de vida, declarara en el semanario *Marcha:* «Primero tendría que preguntarle por qué cree que su realidad es la realidad. Mis personajes están desconectados de la realidad de usted, no con la realidad de ellos.» Declaraciones de las que Fernando Aínsa, en su ensayo *Las trampas de Onetti,* dedujo que «no hay una realidad objetiva única, sino tantas realidades como subjetividades son capaces de percibirla. El esquema. es claramente idealista, no admitiéndolo Onetti de otro modo».

Con el enunciado de esta deducción y el subsiguiente esquema no se dilucida en modo alguno el controvertido discurso acerca de la realidad objetiva, concepto relativo y que dialécticamente considerado, se refiere a cuanto existe —fuera de la conciencia individual— y se desarrolla, en función de sus propias leyes y de su propia esencia. En este aspecto, la realidad se diferencia no sólo de todo lo aparente, imaginario y fantástico, sino también de lo concebido lógicamente, de lo posible y de lo probable. En consecuencia, parece más adecuado concluir que las subjetividades aludidas reflejan y expresan diversos niveles de una única realidad objetiva, según la posición del «observador», dentro de un marco cultural, social y económico específico.

Así las cosas, y si admitimos la literatura como método de aproximación a la realidad —lo que necesariamente ni desvirtúa ni reduce sus valores estéticos—, habrá que puntualizar que no existen «realidades», sino plurales planos de aprehensión de una común realidad. Ahora bien, el realismo que la expresa sí ofrece abundantes bandas de su espectro y —orillando el lastre de la tradición y los convencionalismos— un campo visual que se amplía en la medida que progresan las ciencias sociales, la evolución lingüística, los conocimientos semánticos, la psicología, etc. De tal modo, el realismo literario —ingenuista, naturalista, socialista, crítico, etc.— admite una variación tonal extensa e inasible, en función de las subjetividades, de los sistemas referenciales seleccionados, de los puntos de vista; toda una gama, en fin, que comprende por igual —y en palabras de Mario Vargas Llosa— «las pesadillas de Kafka, las laboriosas ficciones psi-

cológicas de Proust o Dostoiewski, la impecable objetividad de Hemingway, la mítica de un Carpentier, las fantasmagorías alucinantes de un Cortázar... (que) expresan zonas diferentes, niveles distintos de una sola realidad». Y concluye: «Toda la literatura buena es, en última instancia, realista; sólo la mala literatura es irreal.»

Con estos criterios compartidos, como premisas, la calidad indiscutible de la obra novelística de Juan Carlos Onetti postula su realismo, aunque se trate de un realismo subyacente y desvinculado del contorno inmediato. Paradójicamente, Onetti se refiere a la literatura como lo irreal mismo; pero a la hora de las exégesis encontraremos en esta referencia el rechazo de la novela como transcripción precisa de la realidad. Por supuesto, el realismo de Onetti opera en profundidad, y la profundización debilita o fulmina las atingencias con el mundo externo, sensitivo y superfluo, posibilitando así una ruptura más aparente que sustantiva. En suma, y pese al incuestionable rigor y eficiencia de las estructuras y significaciones de su obra, creada como un «universo diferenciado», las connotaciones nos remiten, aun de manera laberíntica, a ciertas relaciones significativas con el contexto más amplio de la realidad.

El análisis de la novelística de Onetti revela sumariamente los recursos y técnicas capaces de potenciar una cosmovisión cerrada y centrípeta que se resuelve en una continuada evasión. Y esta evasión misma certifica la presencia de una realidad. Que la realidad, en un momento histórico dado, convenga o no al escritor en cuanto hombre y en tanto ser social ya es otro cantar. Pero su constancia resulta indubitable, y Onetti, con su tendencia al escapismo, no hace más que confirmarla: sus protagonistas huyen de la realidad real —reconocen entonces su existencia, la presienten, al menos— para asilarse en otra realidad inventada. El novelista vertebra el proceso en base a la imaginación creadora, es decir, a la facultad de generalizar y suscitar imágenes estéticas, sensoriales o conceptuales que sugieren y expresan un grado de conocimiento —mediante distorsiones, símbolos, elipsis, acumulaciones pleonásticas, etc.— del mundo circundante. Porque, a diferencia de las piruetas efímeras y gratuitas de lo que Belinski calificaba de «fantasía ociosa», la imaginación opera por extrapolaciones, con frecuencia anticipadoras, a partir de lo real concreto, y explora así la vida misma y sus posibilidades de transformación.

La «saga de Santa María» no constituye un solipsismo, como se ha insinuado en repetidas ocasiones. Tácitamente, Onetti nos traslada, un tanto sonambulesco o insomne más que onírico, toda la decrepitud e insolvencia de unos valores morales abandonados por la pequeña burguesía, que confía en que «aparezcan» otros para sustituirlos, y

en este mismo sentido el escritor afirma: «El caso es que en el país más importante de Sudamérica, de la joven América, crece el tipo de indiferente moral, del hombre sin fe ni interés por su destino. Que no se reproche al novelista no haber encarado la pintura de este tipo humano con igual espíritu de indiferencia.» Y Angel Rama abunda en las incidencias, más o menos tamizadas, de las circunstancias sociales e ideológicas de su tiempo, especialmente en las obras iniciales de Juan Carlos Onetti. En su estudio «Origen de un novelista y de una generación literaria», el citado crítico afirma: «Debe anotarse que es uno de los primeros escritores que se enfrenta a la problemática social de su época, no meramente en el plano de las reivindicaciones proletarias o rurales inmediatas, que ya había dado la literatura social del período progresista, sino debatiendo las ideologías en pugna y trayendo a la novela algunos representantes de la vida proletaria para polemizar la política internacional y la estrategia en la lucha obrera. Pocos años antes Horacio Quiroga había reconocido que esos temas lo habían superado, que la gran discusión de las ideologías socialistas no eran de su tiempo ni temperamento y que quedaba ajeno a ella. Por el contrario, esta discusión entra legítimamente en Onetti, pero desde el plano de los enfoques generales, abstractos muchas veces, o desde el plano de sus refracciones sociológicas, saltándose, por lo tanto, el plano real y medio de las reivindicaciones instaladas en lo concreto de la vida de los trabajadores.»

Ineluctablemente, la realidad, no en su conjunto ni tampoco en sus niveles más inteligibles, pero sí en multitud de aspectos y detalles trascendentes, oscuros a veces, a veces también deformados, deviene —diluida en la fabulación, pero gratificadora— una elaborada, sólida y densa novelística. Quizá porque la misma naturaleza sincera y responsable de Juan Carlos Onetti, escritor de fina sensibilidad, de abrumadora penetración y poder evocativo, le impidió —o tal vez ni se lo propuso más que formalmente— hurtarse de ella. Quizá porque, de cualquier modo, y a pesar de todas las manipulaciones que puedan ejercerse, de las técnicas y recursos, la realidad, en última instancia, no admite dimisiones ni concede cesantías a cuantos, como Onetti, asumen conscientemente —aunque difieran los métodos expresivos— su presente histórico.

II. REGISTROS PARA UNA PRETENDIDA EVASION

El censo de los personajes de la obra onettiana arroja un tremendo saldo de resignación y marginalidad. Son, en definitiva, seres frustrados —de incierta extracción social— que huyen y se refugian en su

propia soledad, incapaces de reconciliarse con un mundo hostil, desprovisto de coherencia y traumatizante. Cada uno de ellos se instalará en su «yo», sin otro objetivo más que explorar los contornos, con tristeza y escepticismo, porque aceptan, ya en su origen, la inoperancia de sus acciones: no hay ninguna posibilidad; todo esfuerzo está destinado al fracaso; sólo la desesperanza y la actitud contemplativa tiene sentido. Los protagonistas de los relatos de Onetti renuncian, pues, a la acción y cristalizan fatalmente en ese rasgo tipificador, ya aludido, de la postura resignada, conscientes de que el destino vital ha sido determinado sin su concurso. Entonces proyecta su «yo» sobre el medio exterior, lo subjetivizan y articulan así unas relaciones conflictivas, necesarias, sin embargo, para soportar toda la duda que les conmociona. Con frecuencia el «yo» se atomiza y disgrega en un supremo intento de superar y resolver su antagonismo con los demás. Y en este punto se produce la crisis de identidad, otra de las características fundamentales de los personajes onettianos, que llevan la evasión a sus últimas consecuencias, alejándose de sí mismos para recrear una nueva personalidad. El juego infinito y absurdo pretende confundir las fronteras entre la realidad y la ficción: Onetti crea a Brausen y Brausen crea su *alter ego,* el doctor Díaz Grey, para advertirle que «vigile las espaldas de Onetti», de quien desconfía y trata de escapar, ignorando las relaciones de causalidad —y, por supuesto, su propia condición de ente literario— que existen entre ellos.

Perturbado el equilibrio del protagonista consigo mismo y con su entorno, actúan entonces los dispositivos capaces de catapultarlo hacia áreas más sosegadas y sensibles a su control. La huida queda así inscrita en el marco hipotético de los comportamientos defensivos, aunque, por otra parte, erosione e incluso ampute las posibilidades de elección del personaje, cuya actividad se reduce prácticamente a un proceso reflexivo acerca de las motivaciones de su conducta o a una indagación de los períodos más difusos y consoladores de su propia vida.

Fernando Aínsa, en el citado estudio, establece una certera clasificación de los mecanismos evasivos que utiliza Juan Carlos Onetti y de cuyo esquema ofrecemos un resumen ciertamente esclarecedor.

— Evasión espacial: la disociación del personaje con su contorno real le impulsan a proyectar viajes remotos y de imposible acceso, o bien a inventar una geografía propia.
— Evasión temporal: el protagonista suscita recuerdos o se inserta en un pretérito vago, quizá fantástico, o bien, en su afán de rehuir el presènte y de los compromisos a que obliga, se pro-

yecta hacia el futuro, donde se concitan planes, siempre aleatorios e improbables.

— Marginalidad social: la tendencia del personaje onettiano a la no participación resulta obvia. De forma que orilla clases sociales, responsabilidades y ocupaciones y se sitúa frente a los acontecimientos como simple espectador.

— Evasión psicológica: hay siempre en el personaje una proclive actitud hacia la huida, cualquiera que sea su situación. Esta huida puede categorizarse gradualmente hasta alcanzar la locura y aun la muerte como huida total y definitiva.

Todo esto explica la necesidad de concebir y edificar un mundo independiente, habitado por la nómina del desarraigo y la marginación. Un mundo que Onetti y Brausen concibieron y edificaron prodigiosamente para refugio y expiación de sus personajes. Santa María, como el condado faulkneriano de Yoknapatawpha —era insoslayable y también tópica la referencia—, concluye un diseño general de toda su obra. Si Linacero se evade imaginairamente en Alaska o Suiza, buscando así un lugar adecuado para su inconformismo, después de *La vida breve* —la tercera novela de Onetti—, los protagonistas se disputan un universo ajustado a sus renuencias y desgarramientos, que logrará su punto crítico de madurez en *Juntacadáveres.* El escapismo, que define y limita, en intensidad y extensión, la obra del escritor uruguayo, se estructura y concretiza en esa ciudad —sobre la que abundan testimonios, datos e indicios para su posible localización geográfica—, donde en lo sucesivo habrá de desarrollarse toda una temática recurrente, poética y desolada.

III. MEMORIA «VERSUS» FUGACIDAD

Nos hemos referido en el esquema de Aínsa a la voluntad de regresión y de evocación de muchos personajes de Onetti que se refugian en el pasado, particularmente en la adolescencia, como medio para conjurar su desequilibrada situación con respecto a sus circunstancias actuales. Con el recuerdo de Ana María, muerta en plenitud de pureza, se reconforta el protagonista de *El pozo,* porque la joven, detenida por la evasión postrera, seguirá siempre ofreciéndole un amor íntegro, preservado de la «baba» corrosiva del mundo «que apesta», gracias a que la muerte la ha liberado de la transformación —y paralela corrupción— en mujer.

El amor es un tránsito. El paso de la juventud a la madurez, de la muchacha virgen a la mujer sinuosa y práctica, se corresponde

con el cambio de actitud afectiva de los personajes masculinos de Onetti que van del amor al odio —sentimientos no necesariamente contrapuestos—, sin entender que también ellos están sometidos al mismo proceso de destrucción física y psíquica. Pero es que los contenidos culturales rioplatenses, aceptan a la mujer como objeto motivador, pero subordinada a la superior capacidad intelectiva del hombre de quien, en todo caso, procede por reflexión, y el novelista parte de estos conceptos —algo lastrados por una cierta misoginia de carácter cristiano y medieval—, para configurar sus personajes femeninos, sobre los que Emir Rodríguez Monegal ha escrito un espléndido estudio, *Las máscaras del amor.*

Pero si la mujer es la fuente que produce odio en la medida que antes de su degradación produjo amor, sentimientos de pureza y posibilidades de liberación, parece lógico —dentro de las leyes que rigen el mundo cerrado de Onetti— que los protagonistas apelen al recuerdo como vía de recuperación de aquello que antaño fuera objeto esperanzador. En consecuencia, frente a la fugacidad de unos instantes potencialmente capaces de redimirnos, se invoca una reelaboración de los modelos psíquicos urdidos durante las relaciones directas del sujeto con el objeto. La memoria y el lenguaje dispensan la facultad de mantener vigente un momento dado, mediante los resultados obtenidos en su interacción con el mundo que luego, unidos en sistemas, permiten su rememoración y reproducción.

Las novelas de Juan Carlos Onetti se estructuran a base de recuerdos, de sutiles evocaciones, de rastreos en el pasado Más que narrar un hecho, narra sus consecuencias, sus epifenómenos. De ahí que, apenas se inicia la lectura, nos encontramos ya con una atmosfera y unos ritmos previos, determinados por un acontecimiento que ha tenido lugar con anterioridad al tiempo histórico de la narración. Poco a poco, a través de introspecciones e ínfimos detalles, el trauma original se nos muestra en la difícil lectura de unos traumas calidoscópicos.

Estas apelaciones frecuentes a la memoria, pautan un estilo de frases prolongadas y reiterativas que permiten mantener un instante en suspenso, mientras investiga su compleja entidad, así como las técnicas circulares utilizadas para sugerir —más que para constatar rotundamente— las motivaciones fundamentales de los comportamientos de los personajes onettianos, personajes egoístas, fatalizados, inertes, pero siempre extremando su fidelidad a sí mismos y a su autor.

IV. LA EXALTACION DE SANTA MARIA

La obra de Juan Carlos Onetti—sus novelas y cuentos—mantiene una coherencia y una unidad no definible cronológica, sociológica ni aun geográficamente—sus primeros libros no se ubican en la ciudad maldita de Santa María—, por cuanto tampoco se plantea como una crónica ni siquiera a modo y manera de secuencias concatenadas. Se trata más bien de una unidad de inspiración, medulada en torno al poder imaginativo como credo estético y ético del novelista, que se intensifica en la medida que se establece y asienta sobre su propio territorio y adquiere su «específico sello postal de lugar nativo». Si Santa María nace de un acto volitivo de Brausen que necesita—puestos en marcha sus mecanismos de evasión—imaginar y acercarse «a un borroso médico de cuarenta años, habitante lacónico y desesperanzado de una pequeña ciudad colocada entre un río y una colonia de labradores suizos», esa misma ciudad cobrará total independencia y pujanza en *Juntacadáveres*, donde Brausen está inmovilizado y perpetuado en su rango de fundador heroico, en tanto Díaz Grey sobrevive a su creador: lo imaginado, en fin, parece imbuido de una consistencia superior a lo real, pero todo esto no deja de ser más que una falacia, ya que lleva en sí el germen de su misma negación: Brausen era, a su vez, una criatura ficticia.

Juntacadáveres (1964) refiere paradójicamente los precedentes de la expulsión decretada por el gobernador, de Larsen o Junta, quien murió, según se nos cuenta en *El astillero* (1961), de pulmonía en El Rosario «antes de que terminara la semana, y en los libros del hospital figura completo su nombre verdadero». Poco se sabe acerca de su identidad, mucho de sus desventuras, de sus frustraciones, de sus rebeldías. Larsen es uno de los personajes más conseguidos y que desarrolla su «vida pública» en ese espacio autónomo de Santa María, que alcanza en esta novela su plenitud ciudadana. En el capítulo XXXII, el personaje colectivo, ambiguo y decisorio, afirma: «En vísperas de carnaval, Santa María ya era una ciudad, el Berna mostraba un techo de guirnaldas mientras un gordo triste tocaba en el acordeón una melodía alemana que coreaban desde algunas mesas».

Examinada la novela desde una perspectiva tradicional y en función del punto de vista del narrador, es posiblemente *Juntacadáveres* uno de los libros más realistas y objetivos de toda la producción onettiana. Estilo, técnica y estructura se complementan al servicio de ese mundo unitario y pleno, clausurado y patético, que singulariza la fuerza creativa del escritor. Por otra parte, de sus treinta y tres capítulos, dieciocho están narrados en «tercera persona» lo que, sin

disminuir su unidad temática ni la intensidad de los símbolos, caracteres e imágenes que la condicionan, permiten un desplazamiento del centro de gravedad novelístico hacia zonas sometidas a influencias procedentes del exterior. Como contrapunto, nueve de los restantes capítulos los relatan personajes-testigos no en modo alguno principales —Díaz Grey o Jorge Malabia—, quienes actúan, en sus revelaciones, con desapasionamiento y frialdad. Por último, el punto de vista varía de nuevo y se instala en un personaje anónimo y colectivo —«primera persona del plural»— que nos facilita claves y testimonios acerca de la retrohistoria precursora o simplemente inventaría nimios detalles de la comunidad urbana: «Nosotros, los que bajábamos el camino o los que no lo bajábamos, encogimos los hombros y aceptamos, indiferentes o no, que se quedaran para siempre. Los que íbamos a llamar en la gruesa puerta de la casa de la costa, hundida en el muro blanco y rugoso, franqueada por los balcones con rejas y persianas pintadas de celeste, dábamos nuestro asentimiento, nuestra bienvenida, con los golpes, casi siempre desafiantes, de los nudillos en la madera. Los que no descendimos el camino sinuoso y polvoriento, suscribimos la aceptación en cuanto dejamos de hablar del prostíbulo, en cuanto preferimos volver a los viejos, probablemente eternos temas de discusión en Santa María: las perspectivas de las cosechas y de sus precios, la política, los progresos de la colonia».

Esta notable combinación de puntos de vista resulta sugerente y enriquece las dimensiones de la novela con la aportación de datos y episodios subsidiarios, de asociaciones, de anécdotas complementarias, con todo aquello, en suma, que coadyuva a corporeizar el mundo elaborado minuciosamente por la fecunda imaginación de Juan Carlos Onetti que en *Juntacadáveres* vierte la sabiduría de su experiencia literaria —sus procedimientos y recursos manejados con habilidad— y la madurez de su experiencia humana, para sumergirnos en el sofocante *clímax* de una ciudad proteica y alucinada que crece día a día, desde su provincianismo, «colocada entre un río y una colonia de labradores suizos», y cuya problemática habitual se ve alterada con la súbita e insólita presencia de una «casa de tolerancia», casa autorizada por el Concejo, mediante votación, y después semillero de discordias y conflictos que desembocarán en la tragedia y en una curiosa cruzada que patrocina el padre Bergner y en la que militan las jóvenes sanmarianas que «quieren novios castos y maridos sanos».

Aquí, detectamos la desafiante y agresiva proyección del «yo» de Larsen sobre su entorno social. El proxeneta, en alguna medida, en-

traña una forma de progreso; la comunidad se muestra regresiva, conservadora y atemorizada por «un castigo que los incluiría a todos ellos, a ellos y a sus hijos, el miedo a una enorme nube negra que iba a desprenderse del cielo para cubrir la ciudad y la colonia».

Otra nota característica de la obra de Onetti, la presencia de prostitutas, tangencial en *El pozo,* constituye en *Juntacadáveres* el catalizador capaz de provocar una tremenda reacción que prácticamente conmueve a todos y cada uno de los habitantes de Santa María. La moral se deteriora y la normalidad ciudadana se encuentra al borde del colapso frente al desafío que supone el prostíbulo y sus pupilas, por las que Onetti no oculta una infinita ternura.

Del mismo modo, se instrumenta la locura de Julia, como solución y alternativa para Jorge Malabia: «Ella eligió estar loca para seguir viviendo y esta locura exige que yo viva, yo no soy más que un sueño variable desde que ella volvió del cementerio y se apelotonó en el sillón...» La locura queda aquí definida como registro para la evasión. Y más tarde, la muerte alcanzará también a Julia, la muerte como evasión definitiva. Y entonces Malabia reflexiona: «Asquerosamente muerta era por fin mía, amiga sin límites. Estábamos entendiéndonos, se iba formando un pacto indestructible...» La novela concluye amargamente: «Sólo ella podía ver cómo me alejaba para bajar, sin remedio, hacia un mundo normal y astuto, cuya baba nunca se acercó a nosotros. Julita y yo, desde ahora yo solo, soportándola, por fin honradamente, de veras.»

Entre tanto, Díaz Grey, el testigo impasible, asiste como ajeno a la festividad dominical de los odios desatados e investiga su identidad recién individualizada: «El más Díaz Grey de los Díaz Grey está sentado en una mesa, solo, sin esperar a nadie.» Soledad, aislamiento y resignación vuelven de nuevo a erigirse en la clave de ese reino perdido de Santa María.

ENRIQUE CERDAN TATO

Manuel Antón, 11
ALICANTE

JUAN CARLOS ONETTI, DESDE EL AMBITO DE LA FABULA

I

Podría decirse que la nueva narrativa hispanoamericana, esta que ha ido produciendo, al paso que se publican nuevos títulos, y de acuerdo con la actividad personal de sus autores, un notorio revuelo y una, desde luego lógica, admiración, ha ido centrando su interés en las zonas geográfico-políticas del continente que más conflictivas parecían. No en vano la literatura más reciente de la América de habla hispana —y creo haberlo apuntado en otras ocasiones— ha alcanzado tanta importancia y ha cautivado a lectores e interesados precisamente por el hecho de configurar de forma sorprendente, a través de la fabulación literaria, la faz de un pueblo nuevo, de una historia y una mentalidad nuevas, porque lo que ha hecho —en primerísimo lugar— ha sido rastrear las senas de identidad, los rasgos personalizadores no sólo de un determinado pueblo, sino también de una determinada cultura y de unas formas de vida y expresión que iban parejas con el despertar de una actitud socio económico-política también nueva, también identificadora. Que desde la segunda mitad del siglo XIX hasta hoy los pueblos de Iberoamérica han ido luchando con tra el fantasma de la despersonalización, no es más que repetir una viejísima verdad; pero téngase en cuenta cómo la literatura que se hace en estos países, desde entonces acá ha ido variando y no por mor de unas nuevas modas literarias, sino en razón de una mayor adecuación a la verdadera personalidad de esa actitud histórica nueva en el mundo y que venimos identificando con Hispanoamérica.

No ha sido, pues, en principio, extraño que Cuba, o Argentina, o Perú, o el mismo México, con sus respectivas literaturas, hayan acaparado la atención de la crítica y también de los editores, que han aprovechado ventajosamente no ya esa floración indiscutiblemente importante, sino también todos los valores ecoicos que, al socaire de esa coyuntura, inevitablemente han ido apareciendo. Hasta aquí

era lógico que se desarrollasen así las cosas; el exotismo de las culturas de los países citados era atractivo más que suficiente; pero existían otras culturas literarias sobre las que pesaba «el baldón de ser *poco latinoamericanas*, porque gustosos se dejaban invadir en su crecimiento por influencias estadounidenses y europeas» (1).

Por eso, un país como Uruguay, de siempre considerado como la Suiza del continente americano, hubiera permanecido, si no al margen, sí, al menos, en un modesto segundo plano en relación con el atractivo que presentaba la literatura de esos otros pueblos aludidos. Ha tenido que producirse la conmoción política y económica en Uruguay; ha tenido que saltar a primer plano de la actualidad el descontento que se ha generalizado en el país y ha tenido que ser una realidad bien punzante la presencia de la guerrilla urbana para que Uruguay adquiriera protagonismo y, sobre todo, para que su literatura pudiese ser valorada en su justa importancia. A veces me pregunto si no operará de modo inconsciente o subconsciente el exotismo, lo extraño, como un dato valorador de toda esta literatura desde aquí, desde Europa. Porque la uruguaya había sido una literatura olvidada, entre otras. Y el olvido se había extendido también a Juan Carlos Onetti, a pesar de su sugestiva personalidad, ahora protagonista de noticias y homenajes, después de los sucesos que culminaron con su encarcelamiento, por motivos aún no del todo claros y que determinaron las dificultades del semanario *Marcha*, a cuya plantilla perteneciera Onetti como secretario de redacción. Juan Carlos Onetti era hasta entonces un escritor de segunda fila, si nos atenemos a las decisiones de los jurados de los premios y si hacemos caso sobre todo a los clarinazos propagadores de los fabricantes de mitos literarios. Onetti seguía siendo el hombre sencillo y oculto que ha sido toda su vida, y muy poco más hubiésemos conocido de él, a lo peor, si no es por la actualidad de los acontecimientos: Onetti saltó a los *flashes* de las agencias periodísticas de todo el mundo con motivo de su polémica, detención y encarcelamiento, y después de un relativamente corto período de cárcel, Onetti ha sido puesto en libertad. Y Onetti, al fin, acaba de recibir en Italia un prestigioso premio literario. Y la libertad y el premio de Onetti han coincidido con este homenaje. Quizá esta ocasión, esta especie de coyuntura favorable pueda distraer al lector del verdadero sentido de la obra del extraordinario escritor uruguayo, cuya abundante bibliografía, sin embargo, no ha sido todo lo bien difundida que su importancia requiere. Quizá su nombre se emparente

(1) José Donoso: Prólogo a *El astillero*. Ed. Salvat-RTV. Madrid, 1970.

mucho más con estos avatares y con estas penosas circunstancias, transitorias y provisionales como toda circunstancia, que con esa profunda saga de su novela, que es realmente subyugante y desde luego original.

Sumarse a este homenaje, pienso, debe ser hacer abstracción de toda circunstancia accidental; proponer un mejor conocimiento de ese mundo de fabulación que el escritor ha construido y observar a través de su lectura cómo esa riquísima peripecia personal se ha ido convirtiendo en creación literaria. Cómo se ha ido convirtiendo en una específica cosmovisión que hinca sus raíces en un terreno sustancialmente testimonial, dramática y trágicamente verdadero. Mi intención, en las páginas que siguen, será la de rastrear, tras la lectura de ese prodigio de novela que es *El astillero* (2), esos contactos, esa íntima relación que se puede descubrir entre el mundo de la experiencia y el mundo de la fabulación literaria; y observar cómo la peripecia vital se ha ido transformando, por mor de la utilización precisa y exacta del lenguaje narrativo, en una creación nueva, en un nuevo mundo donde los personajes adquieren, quizá mucha más entidad, y mucho más rigor de verdad, que en la otra realidad convencional de la historia.

II

> Desde que me recuerdo invento historias. De adolescente solía ir al puerto a ver los barcos cargueros, barcos que llegaban del otro lado del océano con nombres cuyo significado no entendía.
>
> —Escribía esas historias...
>
> —Las imaginaba... Es lo mismo (3).

Estas palabras de Onetti me parece que pueden servir de punto de partida para nuestro propósito. Obsérvese que, por ejemplo, desde el comienzo de esa vida imaginativa o fabuladora, Onetti se plantea una dicotomía muy definida, que se mantendrá luego a lo largo de toda su obra. Onetti, para llegar a imaginarse esas historias, que para él es lo mismo que escribirlas (nótese bien esta precisión), ha de estar situado en ese límite entre dos realidades: la palpable, la inmediatez de lo histórico referencial, y la posibilidad que lo mismo tiene de aportar toda la carga sugestiva de imaginación, de indagación —véase— a través de cosas y nombres, de objetos y palabras.

(2) Juan Carlos Onetti: *El astillero*. Ed. Salvat-RTV. Madrid, 1970, 167 pp.
(3) María Esther Gilio: «Onetti: el compromiso con uno mismo». *Triunfo*. Madrid, 26 de mayo de 1973.

Porque se siente atraído, por igual, por los barcos y su carga, pero sobre todo por el poder sugestivo de los nombres, de unas palabras que no sabe bien qué significan, y que proceden (esto también me parece muy sintomático a la vista de su obra) «del otro lado del océano». Del otro lado de un límite que se identifica con esa frontera entre el mundo sobre el que se asienta la peripecia vital y cotidiana, y ese otro que aporta la realidad primera de las cosas, la realidad más viva, la que—al decir de José Donoso—es «paralela a la *realidad*, y que por ser paralela, jamás la toca» (4).

Luis Harss, que ha hablado de las razones que impulsan a Onetti a empezar a escribir, vuelve a insistir en la idea de lo azaroso de esta decisión, de las razones *desconocidas* que llevan a nuestro escritor a imaginar historias, a fabular sobre la experiencia cotidiana. La excitación de la imaginación no proviene sólo del bulto misterioso que avanza desde el *otro lado*, sino—y muy especialmente—de esa palabra que se llega a la frontera y le propone el mensaje que no alcanza a entender. Los personajes de Onetti, entonces, adquieren una importancia capital como trasuntos de esta actitud. No se trata de que el escritor cifre en ellos ciertas características físicas que podemos identificar con las del propio Onetti («el desgano en su andar de oficinista envejecido», esos seres que viven incomunicados «en soledad y desamparo»; «héroes maduros, ya cuarentones, extraviados en una vida frustrada...»), sino que a partir de ellas se nos va dibujando un grupo humano de muy especiales características y que, desde su aparición, centran toda la atención del relato, y no se los abandona en ningun momento, a pesar de que cada uno de estos personajes, al que podríamos considerar un ser vivo, indepen diente y capaz por sí mismo de tener una identidad específica, es plenamente libre para asumir su destino

> (El olfato y la intuición de Larsen, puestos al servicio de su destino, lo trajeron de vuelta a Santa María para cumplir el ingenuo desquite de imponer nuevamente su presencia a las calles y a las salas de los negocios públicos de la ciudad odiada. Y lo guiaron después hasta la casa con mármoles, goteras y pasto crecido, hasta los enredos de cables eléctricos del astillero.)

o para ser catalizador del mismo ámbito en el que ha de desenvolverse, y que se va configurando poco a poco, al tiempo que el mismo personaje lo crea y lo moldea desde su perspectiva, y en razón de su necesaria peripecia. Ello hace que los personajes de

---

(4) Véase nota 1.

Onetti, a la vez que podamos identificarlos física y vitalmente con el autor, aunque los consideremos en muchos casos sus otros «yoes», sean personajes totalmente nuevos; surgen a la vida de la novela con total y perfecta entidad, y unas razones también intransferibles los conducen a través de las páginas del relato, hasta que su acción se consuma totalmente.

La ambigüedad es una de las características en las que coinciden la mayoría de los críticos de la obra onettiana. Pero yo creo que tal aseveración necesita algunas precisiones. Se trata de una ambigüedad muy especial, muy personal también: no se trata de que lo que en la novela se nos proponga aparezca diluído, o confuso —todo lo contrario—, sino que ese deambular de los seres por los entresijos del relato se propone como si de el debatirse con un laberinto se tratase; los seres de Onetti atraviesan los vericuetos de un específico mundo de ficción, que corresponde a un ámbito no nítidamente determinado, sino que siempre participa de esa dicotomía inicial; siempre está localizado en los márgenes de la realidad y la ficción, bascula entre la realidad testimonial y el ámbito del sueño y la imaginación. Porque no les queda otro medio en el que vivir. Mario Benedetti ha escrito que la obra de Onetti es «un renovado, constante trazado de proposiciones acerca de la misma encerrona, del mismo círculo vicioso en que el hombre ha sido inexorablemente inscrito» (5).

Esa monotonía de las vidas, ese ir y venir desnortado de los personajes señala con dramáticos perfiles la situación de encierro, de agobio reiterativo, que pesa sobre las vidas de estos personajes, y sobre el espacio y el tiempo que habitan. Por ello también, a pesar de que parecen salir del propio Onetti, y consecuentemente podrían ser seres de una pieza, los individuos de su saga van dispersando poco a poco su actitud y, si bien —en ciertos momentos —parece que conocemos su objetivo determinado, pronto toma un sesgo totalmente distinto, y hasta optan por reacciones totalmente contrarias a las que serían previsibles. Y tal necesidad los mantiene siempre en movimiento. Larsen, por ejemplo, en *El astillero,* desde que surge en el primer capítulo, se mueve con una insistencia muy significativa. El autor se preocupa de seguirlo con la mirada, pero sobre todo, y casi sin un respiro, lo hace con la palabra, pausada, rítmica, constante, que lo persigue con un rigor y una tenacidad muy particulares. Siempre lo veremos a través de

---

(5) Mario Benedetti: «Juan Carlos Onetti y la aventura del hombre», en *La novela hispanoamericana actual.* Las Américas Publishing. Madrid-Nueva York, 1971.

una serie de acciones encadenadas, a veces se detendrá para tomar momentáneamente un respiro y luego continuar. Es muy sugerente esta manera que tiene Onetti de seguir a sus criaturas, como si se solazara en buscarlas y acecharlas, como si se complaciera en la persecución. Pero, al mismo tiempo, hay que advertir que estas etapas del camino de sus personajes, son etapas cerradas, porque el deambular de estos seres es una andadura circular que siempre los devuelve, irremediablemente, al punto de partida. Un camino que termina por cerrarse sobre sí mismo y cuya acción circular nos patentiza su inutilidad. Larsen llega caminando, y caminando lo dejamos al final del relato, aunque entonces alcance su final, la muerte. Tengo que precisar, sin embargo, que esta muerte —a pesar de lo que pudiera parecer— es el momento menos trascendente de toda la novela, como si al autor le importara muy poco el desenlace trágico de su personaje; pero —eso sí— se matiza con mucho detalle la marcha del final:

> Caminó hasta el astillero para mirar el enorme cubo oscuro, por mandato; hizo un rodeo para husmear silencioso la casilla donde había vivido Gálvez con su mujer. Olió las brasas de la leña de eucalipto, pisoteó las huellas de tareas, se fue agachando hasta sentarse en un cajón y encendió un cigarrillo. Ahora estaba encogido, inmóvil en la parte más alta del mundo y tenía conciencia en el centro de la perfecta soledad que había supuesto, y que había deseado, tantas veces en años remotos (...) Se alzó dolorido y fue arrastrando los pies hacia la casilla. Se empinó hasta alcanzar el agujero serruchado con limpieza (...) Vio a la mujer en la cama (...) Vio la rotunda barriga asombrosa, distinguió los rápidos brillos de los ojos (...) Sólo al rato comprendió y pudo imaginar la trampa. Temblando de miedo y asco se apartó de la ventana y se puso en marcha hacia la costa. Cruzó, casi corriendo, embarrado, frente al Belgrano dormido, alcanzó unos minutos después el muelle de tablas y se puso a respirar con lágrimas el olor de la vegetación invisible, de madera y charcos podridos.

Igual importancia tiene que los personajes —ya lo hemos insinuado— vivan dentro de un ámbito que ellos mismos están configurando, que ellos mismos disponen para su peripecia. La pluralidad de personajes no supone más que un pretexto para justificar lo que Onetti realmente quiere: determinar la provisionalidad que viven estos seres siempre en marcha, con una vida precaria, oscura, frustada de antemano, y que, a pesar de todo, siguen cumpliendo el destino para el cual han aparecido en ese ámbito novelesco, para el cual han nacido a la vida de la fábula. Por eso decía que

son los propios personajes los que configuran su mundo; porque ese mundo está ahí para que en él se encuentren y se noten, o se pierdan y se diluyan progresivamente, ante nuestra mirada, y por encima de su acción imposible. Los personajes, además, van y vienen, pero deambulan entre dos puntos reconocibles; ese espacio novelesco que los encierra está polarizado siempre por unos lugares que, también, están nítidamente señalados. Notemos aquí cómo coincide otra de las circunstancias vitales de Onetti: «mis numerosos viajes de Montevideo a Buenos Aires y de Buenos Aires a Montevideo»; viajes que han condicionado la pérdida de determinadas cosas, algunos manuscritos, por ejemplo (6).

A primera vista, los personajes de Onetti son sólo vagabundos a los que el autor se complace en ver pasar de una parte a otra; pero apenas nos fijemos nos damos cuenta de que este movimiento de los personajes no responde a una referencia testimonial, ni siquiera a una dimensión novelesca más profunda, sino que su ir y venir está condicionado ya por el propio espacio en el que se mueven y que, por lo mismo, tiene más de acción cumplida que de desnortado caminar. No es casualidad que el asentamiento (imposible, por otra parte) de Larsen, y su consiguiente relación con Gálvez, Kunz, los Petrus, Josefina o la mujer de Gálvez, no sea un encuentro fugaz, sino que se convierte en un poderoso atractivo que, aunque el protagonista lo reconoce en su fuero interno como una descabellada idea, se quiere consumar para ver cómo puede forzar su suerte, o su destino, que a nadie compete más que a él. Larsen está jugando una carta que sabe perdida, pero quiere consumar la suerte hasta el final, comprobar que todo tiene irremediablemente que consumarse, incluso su propia existencia; que el resto de su vida, como sucedía con el protagonista de *El pozo*, «será el silencio, la humillación, el escarnio de un amor solitario e indeterminado, una larga serie de frustraciones desordenadas caóticamente una sobre otra, como suelen caer las lágrimas al ritmo del dolor». Esta indeterminación aparente es lo que podemos identificar con la ambigüedad; una ambigüedad que si bien viven los personajes, nunca se trasluce en una ambigüedad del relato. El espacio no es sólo el lugar de la acción, sino que se completa con el grupo humano que lo puebla, y hasta asistimos a las constantes relaciones imposibles entre ellos, unas relaciones que, precisamente por ser producto de la situación así determinada, llegan a confundir las

(6) Juan Carlos Onetti: «Por culpa de Fantomas». *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, febrero 1974.

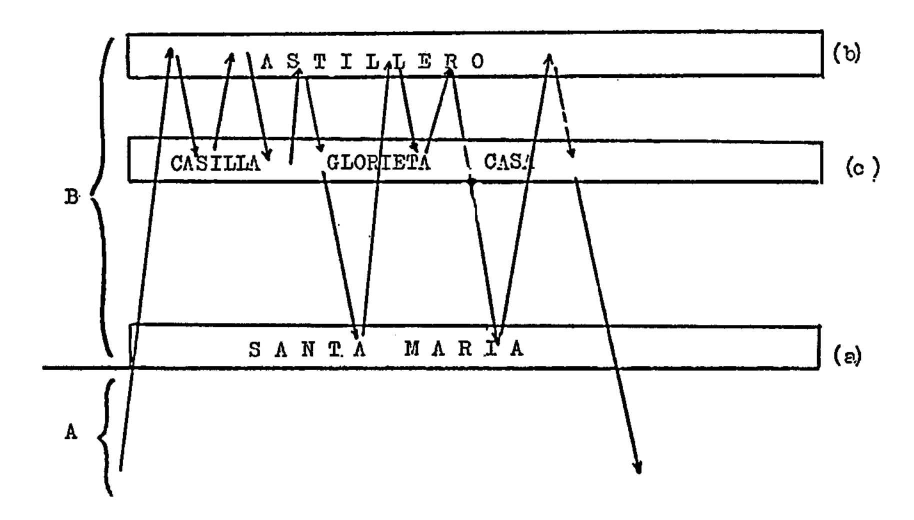
identidades, no sabiendo con exactitud, ni siquiera si son seres humanos («—Señora—murmuró, y quedaron mirándose fatigados, con una leve alegría, con un pequeño odio cálido, como si fueran de veras un hombre y una mujer»).

Dice José Donoso en el prólogo a *El astillero,* en la edición de Salvat-RTV, que «estos fantasmas (Larsen, Gálvez, Angélica Inés...) en que encarna su pensamiento iluminan algo que no queda fuera del relato, sino dentro de él, que no señala verdades ni significados situados exteriormente a la novela, sino en su transcurso, en la experiencia de leerla y dejarse envolver por esa otra realidad ficticia...». Y es cierto. Porque una de las cosas más importantes de la escritura de Onetti es esa sustantividad de la novela: a partir de su escritura estamos asistiendo a la creación de un mundo y de unos personajes que van a configurar a su vez el espacio que les corresponde, y que le otorgarán la dimensión temporal correspondiente. Un tiempo hecho también de idas y venidas, de lanzamientos hacia el futuro, o de miradas hacia el pasado; de visiones y recuperaciones, signadas todas ellas por esa sensación de inutilidad. Por tanto, me parece fundamental, siempre que se hable de Onetti, partir de la obra misma (y de él mismo) para poder entenderla a mayor plenitud, y para leerla en su dimensión exacta y con los presupuestos más justos. No en vano los personajes vuelven siempre no sólo al punto de partida, sino a los mismos lugares por los que han estado. Y vuelven con un sentido de melancólico e irrenunciable retorno a ese ámbito que saben habrán de abandonar para siempre. Obsérvese, por ejemplo, que los títulos y la numeración de cada capítulo indican con precisión ese ir y volver cíclico. Los personajes se abren a todos los vientos y se entregan por entero a la labor de vivir con los demás, a sentirse de y para los demás; y lo que sucede es que esos seres de Onetti siempre llegan tarde; no les queda tiempo suficiente para cumplir adecuadamente su objetivo; aunque también es cierto que el ámbito al que retornan ya no es el mismo, porque en él ya no queda ninguna esperanza de recuperación.

III

Creo que es muy evidente en toda la novela de Onetti un predominio de lo situacional sobre lo discursivo. Es más, el desarrollo de la anécdota, o de la acción de los personajes para ser más precisos, mantiene un ritmo pendular, se establece siempre entre dos

extremos que limitan de forma rigurosa el espacio del relato. Veamos el siguiente esquema:



Observe el lector cómo se distribuyen los viajes de Larsen entre los extremos del ámbito predeterminado; un espacio que actúa a tres niveles diferentes: el primero (A-B), a nivel de esa dicotomía sustancial en Onetti: el mundo en el que la peripecia se desarrolla y el mundo del espacio más allá, de ese *otro lado* de donde proceden (no sabemos con exactitud cuál es su ubicación precisa) los personajes. Larsen regresa a Santa María, después de cinco años, «cuando el Gobernador decidió expulsar a Larsen (o Juntacadáveres) de la provincia». Y al final vemos cómo abandona el espacio de su peripecia y se pierde mientras camina, y nos enteramos, porque el autor nos lo dice (yo creo que sin mucha convicción), que «murió de pulmonía en El Rosario antes que terminara la semana y en los libros del hospital figura completo su nombre verdadero».

Un segundo nivel correspondería a los extremos del espacio narrativo: *Santa María* (a), la creación de Onetti, la ciudad fundada por Brausen, y que de alguna manera aglutina todas las necesidades de los personajes y las peripecias de los mismos; todas las necesidades y, por supuesto, todas sus servidumbres. Es un «villorrio rioplatense en medio de un río y una colonia agrícola» (7); el punto de referencia que supuso la primera esperanza de culminación de su destino para Larsen; y el *astillero,* el último extremo de su caminar hacia esa consumación del destino.

(7) Rafael Conte: *Lenguaje y violencia.* Al-Borak, Madrid, 1972.

Y un tercer nivel. Un espacio más reducido no sólo por la cercanía geográfica, sino también por la cercanía espiritual (en él pretende Larsen confirmar que su existencia no ha sido inútil). Vendría determinado por el propio *astillero* (b) y por los lugares referencia de cada uno de los otros personajes; los lugares donde Larsen puede encontrar a esos otros seres que como él consumen su existencia: la *casilla*, la *glorieta* y finalmente la *casa* (c), esa inalcanzable realidad de la casa en donde —después de tanto desearla— alcanza la aventura más irrisoria de todo el relato, cuando Larsen se abandona a la agrisada medianía, a su decadencia evidente. En el gráfico se puede notar, además, la frecuencia regular de los movimientos de Larsen, y cómo las escapadas a *Santa María* representa esos retornos cíclicos a los que aludía más arriba.

¿Dónde empieza, pues, y dónde termina exactamente este peregrinar de Larsen? Porque Juan C. Onetti ha confesado que la muerte de Larsen no ha sido su final, que Larsen puede volver al mundo de la novela:

> Lo que realmente sé es que por un oscuro arrebato maté a Larsen en «El astillero» y no me resigno a su muerte. Si el tiempo me lo permite estoy seguro que Larsen reaparecerá, indudablemente más viejo, posiblemente agusanado y disfrutando los triunfos de que fue despojado en las anteriores novelas (8).

Su misma timidez al confesarnos el fallecimiento de su personaje, dándole más importancia a ese diluirse en el camino que al hecho en sí de la muerte física, nos deja ante la disyuntiva de ese nuevo retorno de Larsen. Pero, seguimos preguntándonos, ¿de dónde?, y ¿cuál es ese su nombre completo que figura en los libros del hospital? Sobre su personaje, en torno a él, Onetti ha llegado a crear una aureola de fábula, ciertamente mítica, pero no por ello castradora de su libertad de acción y de sus posibilidades de ser novelesco. Yo me inclino por un posibilismo más que por una ambigüedad; más por una multiplicación de las soluciones, y de las situaciones, que por la disolución de las mismas en un confusionismo peligroso, o confundidor.

La actitud de Onetti me parece bien clara con respecto al mundo de su novela. Confiesa que *Santa María* «se trata de una posición de fuga y del deseo de existir en otro mundo en el que fuera posible respirar y no tener miedo. Esta es Santa María y éste es su origen. Yo era un demiurgo y podía construir una ciudad donde las

---

(8) Véase nota 6.

cosas acontecieran como me diera la gana. Ahí se inició la saga de Santa María, donde los personajes *van* y *vienen, mueren* y *resucitan*. Creo que me voy a quedar allí porque soy feliz» (9).

No quisiera desestimar estas declaraciones, porque precisamente hermanan, con mucha coherencia, la actitud personal del escritor y el sentido de su obra. El mundo onettiano no es un mundo que se halle fuera de la experiencia del propio escritor, ni siquiera al margen de ella, sino que es un verdadero trasunto, genialmente literaturizado, de esa peripecia y de esa personalidad. Por ello mismo, el espacio, que es un paisaje urbano hasta cierto punto, está matizado por una serie de elementos de tipo intelectual

> (Calles de tierra o barro, sin huellas de vehículos, fragmentadas por las promesas de luz de las flamantes columnas de alumbrado; y a su espalda el incomprensible edificio de cemento, la rampa vacía de barcos, de obreros, las grúas de hierro viejo que habrían de chirriar y quebrarse en cuanto alguien quisiera ponerlas en movimiento. El cielo había terminado de nublarse y el aire estaba quieto, augural.)

o —y esto es muy importante— va adquiriendo tal protagonismo que se dinamiza, anima y llega hasta personalizarse; como afirma Rafael Conte, se trata de «una geografía interior —no irreal, como dice Harss—, donde hasta el escenario se convierte en un ser animado, surcado por la impotencia y el fracaso» (10) («la lluvia, muy suave, golpeaba en el techo y en la calle, compañera, interlocutora, perspicaz»). El *astillero* ejerce un irresistible poder de atracción sobre los personajes: no sólo los convoca a su sorda llamada, sino que se erige en personaje protagonista, y ejerce su influencia en el deambular de los seres, y asiste, con cruel indiferencia, a la consumación de su peripecia. Todos dependen de él, y todos se aferran a él para sobrevivir, pero el *astillero* va deshaciéndose de todos, va despojándose de todo, en medio de una decadencia irreversible, a pesar de estar contrapunteada por la voluntad de los personajes que intentan, a toda costa, su renacimiento ilusionado. Las alusiones a las reparaciones, a las reconstrucciones son constantes, y siempre nos dan idea de esa provisionalidad que lo caracteriza todo, o de la imposibilidad de que los proyectos se lleven a término:

> Pero lo que realmente importa son los sueldos futuros. Y otra cosa: los bloques de casas que va a construir la empresa para el personal. Claro que no será obligatorio vivir en ellas, pero será

(9) Véase nota 6. La cursiva es mía.
(10) Véase nota 7.

sin duda muy conveniente. Pronto le voy a mostrar los planos. Respecto a todo eso tengo la palabra de Petrus.

* * *

Y así, arrastrado por el escepticismo universal, Kunz fue perdiendo la fe primera, y el gran edificio carcomido se transformó en templo desertado de una religión extinta. Y las espaciadas profecías de resurrección, recitadas por el viejo Petrus y las que distribuía regularmente Larsen, no lograron devolverle la gracia.

El *astillero* juega con ellos, conoce perfectamente su inequívoco destino, pero nunca llega a desilusionarlos completamente. Se mantiene allí, como una sombra atrayente y destructora al mismo tiempo. Cuando los personajes, sobre todo el desesperanzado Larsen, se den cuenta de las cosas será demasiado tarde. Y se les permitirá entonces alcanzar el ámbito que han estado anhelando durante todo el relato: en el caso del protagonista, la casa de Petrus. Y cuando lo hace (que es tarde también) sólo consigue pasar a las habitaciones de Josefina, la criada, «la mujer de siempre, su igual, hecha a medida no ya para la comunicación, sino para que él tenga conciencia de que se halla en el centro de la perfecta soledad» (11). Las desesperadas idas y venidas de Larsen no hacen sino confirmarle su soledad y su impotencia; primero, porque los extremos de ese ámbito se hallan dramáticamente cerca, y segundo, porque los demás personajes, que están en torno suyo, con su presencia física o con una presencia obsesiva, aunque no estén (esa presencia que otorga el poder y la seguridad como en el caso del viejo Petrus, que sólo aparece, y de forma fugaz, en un par de ocasiones), pero que pesa de forma agobiante en toda la novela. Así descubre el protagonista que están muy lejos de su alcance, que no llegará nunca a solidarizarse con ellos; así sentirá, poco a poco, el abandono y perfilará la desesperada solución de la marcha fuera del ámbito, de nuevo hacia el *otro lado,* hacia un más allá desconocido, desde el cual un día regresara a Santa María «para cumplir el ingenuo desquite de imponer nuevamente su presencia».

También desde ese más allá llegarán las alusiones premonitorias, reflejadas en el peculiar estado de la atmósfera y del ambiente que rodea la geografía interior de la novela y que pesa en el ánimo de los personajes en ciertos y determinados momentos («La noche estaba afuera, enmudecida, y la vastedad del mundo podía ser puesta en duda.» «Hicieron sonar después definitivamente el pestillo de

(11) Véase nota 5.

una puerta y la noche de lluvia se transformó en ventosa, placentera y gimiente, no más real que un recuerdo, más allá de las persianas corridas sobre la plaza.»)

> En las novelas de Onetti es difícil encontrar amaneceres luminosos, soles radiantes... El mundo parece desfilar ante la mirada... de alguien que no puede cerrar los ojos y que, en esta tensión agotadora, ve las imágenes un poco borrosas, confundiendo dimensiones, yuxtaponiendo cosas y rostros que se hallan, por ley, naturalmente alejados entre sí (12).

Por eso, precisamente, serán las relaciones sensoriales las que definan y precisen los contactos entre los personajes y su ámbito, y de ahí también nos vamos a encontrar con una de las características más significativas de la escritura de Onetti: la tendencia a despistar al lector, a señalarle caminos posibles y a jugar con el azar de las soluciones, escondiendo los posibles orígenes y finales de la historia, y también utilizando una serie de trasposiciones tempo-espaciales imaginarias que, solapadamente, nos muestran que el final es una vuelta al comienzo:

> Larsen sintió que recién ahora había llegado de verdad el momento en que correspondía tener miedo. Pensó que lo habían hecho volver a él mismo, a la corta verdad que había sido en la adolescencia. Estaba otra vez en la primera juventud, en una habitación que podía ser suya o de su madre, con una mujer que era su igual.

IV

La intervención del narrador únicamente se notará al ver esta provocación de posibilismo, este mantenernos en vilo mientras juega a la inquietud del azar, a pesar de que el esquema está trágicamente claro desde el comienzo («Hubo, es indudable, aunque nadie puede saber hoy con certeza en qué momento de la historia debe ser colocada, la semana en que Gálvez se negó a ir al astillero. La primera mañana de su ausencia *debe haber sido* para Larsen el verdadero día de prueba de aquel invierno; los padecimientos y las dudas posteriores se hicieron más fáciles de soportar») o para dar fuerza fabuladora a la historia que estamos viviendo, y conseguir con ello absoluta autonomía para el relato.

---

(12) Véase nota 5.

«Onetti crea un ámbito fantasmagórico irreal, sin recurrir a ninguna de las tutorías de la literatura fantástica; nada más que valiéndose de convenciones realistas» (13). Esta me parece una apreciación interesante de Mario Benedetti. Porque el talante de la prosa de Juan Carlos Onetti, a pesar de permitirnos traspasar los límites, siempre está basado en la utilización de una escritura directamente conectada a la realidad que nos da como referencia. Lo que sucede, y esto es lo importante, es que con sólo nombrar esa realidad nos encontramos en un medio en que los límites, destacados con toda nitidez, fijan los extremos de la tensión dramática en que se resume el movimiento —lento, pesado, acompasado— de los personajes habitantes de esa atmósfera casi irrespirable del *astillero,* pero sobre todo de la imposibilidad de conocerse, de reconocerse y de salir de allí. El aire se enrarece por momentos, y los seres necesitan imperiosamente salir de su entorno, aunque están condenados por el autor a ser, digamos, ejemplo de lo que han hecho y han de quedar, o bien estáticamente hundidos en aquel fango, o bien desaparecer en la muerte o tras esos límites que no se sabe a ciencia cierta a dónde los llevarán.

Es, pues, la peculiar ordenación de los elementos del relato lo que confiere a la obra de Onetti su originalidad. Su prosa es de clara e inmediata raigambre realista, testimonial, lo que sucede es que las referencias que se nos transmiten a través de ella, y el mundo que determina, están más allá de las posibilidades de la lógica de la realidad convencional. Para encontrarnos con los personajes de Onetti, para comprenderlos, y para seguirlos en su deambular constante y nunca finalizado, hemos de llegar al borde mismo que separa el espacio novelesco de la realidad cotidiana; allí no sólo tropezamos con los personajes y con su cosmos específico, sino que nos los encontramos cargados de cosas, de nombres, de palabras extrañas, que nunca llegamos a precisar, pero cuyo contenido, precisamente por ser múltiple, se nos hace muchísimo más verdadero, más tangible, desde luego, que esa otra realidad estrecha y regulada de la historia cotidiana.

Es curioso observar cómo el proceso de la escritura de Onetti es ése, precisamente: liberar esa realidad cotidiana suya, incluso su peripecia individual, y sus actitudes, y sus acontecimientos nimios, por medio de la palabra; de una palabra que va más allá del simple relato, de una palabra que *hace* y que *construye* una nueva historia, con un nuevo espacio y un nuevo tiempo que sólo

(13) Véase nota 5.

a ella competen, y que es capaz de crear unos nuevos seres que encarnan en la fábula, que la hacen suya y la desarrollan hasta extremos que las reglas del juego habitual no alcanzarían jamás. Podíamos decir para terminar, parafraseando al propio escritor, que Juan Carlos Onetti ha cambiado su posición, su perspectiva: si de adolescente lo veíamos absorto en el muelle, viendo barcos cargueros, marinos y nombres que llegaban del otro lado del océano y que se le antojaban ininteligibles, e imaginando consecuentemente historias, ahora Onetti parte de su sabiduría novelística, y por medio de su particular peripecia vital ha logrado instalarse en ese *otro lado,* pasar al mundo de la ficción y ha encarnado él también allí, en la saga enriquecida de Santa María y sus habitantes.

Onetti ha optado por el mundo ajeno de esos seres alienados, de esos *outsiders* que, como muy bien ha señalado Alvaro Castillo, no sólo llevan un nombre extranjero, sino que participan de esa extranjeridad:

> Onetti siempre ha tenido predilección por lo extranjero, casi diría lo exótico... Entre los seres de Onetti abundan los de apellido extranjero, Brausen, Larsen, la gorda Kirsten..., el luchador Jacob von Oppen; parece como si con los apellidos Onetti intentara acentuar la extranjeridad de esos individuos, su cualidad de desplazados (14).

«Los hechos son siempre vacíos, son recipientes que tomaran la forma del sentimiento que los llene», se dice en *El po o.* Y es verdad, pero ha de tenerse en cuenta que el sentimiento e ha modificado desde el punto y hora que el escritor ha despla ado to talmente la perspectiva. Onetti ha logrado perfeccionar algo bastan te difícil, y efectivo, si pensamos en lo que debe ser la narración. ha eliminado, sin que se note, la duplicidad de los mundos literarios (el del narrador y el de la ficción), y parte desde cero, creando y componiendo la peripecia novelesca desde dentro mismo del ámbito de la fábula. Pero ello no quiere decir que haya renunciado a su propia peripecia. Todo lo contrario: esta fábula se va a nutrir, precisamente, de elementos que están sustancialmente vivos, que son netamente testimoniales, y que por la misma razón pueden surgir a la nueva vida que el escritor les concede.

Penetrar de forma absoluta y total en la obra de Onetti requeriría un análisis que aquí no me he propuesto; en primer lugar porque presupondría un conocimiento mucho más vasto de su obra, que evi-

---

(14) Alvaro Castillo: «Hacia Onetti». *Cuadernos Hispanoamericanos.* Madrid, junio 1973.

dentemente yo no poseo; y en segundo lugar, porque sólo he querido fijarme en uno de los aspectos de su obra que me parece fundamental para acceder a la misma. Quizá pueda, a partir de aquí, continuar, en mejor disposición, mi lectura de una de las obras narrativas más singulares de los últimos años, tanto por el tratamiento del lenguaje, como por las peculiaridades temáticas que le sirven de apoyo sustantivo.

JORGE RODRIGUEZ PADRON

Nava y Toscana, 16
LA LAGUNA (Tenerife)

RECONOCIMIENTO DE DEUDA O LA LITERATURA TEMPESTIVA DE JUAN CARLOS ONETTI

El argumento en que se barajaban San Agustín, San Anselmo y Gaunilo, de la existencia o no de las Islas Perdidas, más allá de las Afortunadas, porque fueron concebidas por el eidos, *porque fueron pensadas, negado por aquellos que no aceptan que el pensamiento pueda crear una realidad, pero que aceptan, lo que es más desafortunadamente monstruoso, que la realidad pueda crear un pensamiento...*

JOSE LEZAMA LIMA

En las horas blancas de la especulación, en las negras horas de las noches en blanco de la teoría, la novela a nacer se articula y compone en el libro (de los libros) que nunca será concebido. La transmutación de esa visión en producto impreso podrá, más o menos, reconstruirse, adivinarse, inventarse incluso, pero la novela primera, que la crítica, espeleológica a pesar suyo, busca desenterrar, permanecerá para siempre en la mente de su autor (y probablemente en trance de irse confundiendo con la novela segunda). No leemos sino una mixtificación, y todo intento, aun el más lúcido, de resucitar la novela que no llegó a nacer se suele reducir paulatinamente a un discurso sobre los secretos de taller. A esta operación crítica, a esta aventura (que puede suponer la escritura de una novela nueva, la novela de la novela) del rastreo de la novela primera, con demasiada frecuencia el autor contribuye más insatisfecho que memorioso, más justificativo que leal, acarreando la tierra de su mala conciencia a los estratos de lo desconocido, de lo olvidado, de la frustración o la complacencia. Otra posibilidad, por desgracia menos frecuente, consiste en el silencio teórico del autor, en su pragmática terquedad de volver sobre la carga, de reiterar el intento de novela primera en otro texto narrativo. Por eso quizá sea cierto que a lo largo de una vida sólo se escribe la misma novela que jamás se llega a escribir, salvo en supuestos muy excepcionales (¿no es lícito sospechar que el *Quijote* es la novela primera del *Quijote*?).

Juan Carlos Onetti viene escribiendo la misma novela desde *El pozo,* y como —resulta obvio— en cada intento acorta distancias con su primera novela, no es de extrañar que vaya también creciendo la arqueología crítica en torno a esta obra desdeñada que, a dife-

rencia de la literatura restringida, es repetitiva, fructífera. Sin embargo, nunca Onetti ha abierto por sí mismo la puerta de su taller o, todo lo más y de mala gana, ha hecho que movía el picaporte. En la copiosa relación de sabidurías que, para el bien común, la novelística contemporánea en castellano debería reconocer a Onetti, la primera habría de ser quizá este silencio. Aunque fuese sólo porque, cuando disfruta de un atisbo técnico, Onetti no lo explicita, sino que lo aplica, merece considerarse esta saludable actitud en una época de tanta declaración, pretensión, programación, de tanta autopsia y tanto jeribeque.

Mirando el asunto desde las perspectivas circunstanciales, la verdad es que Onetti ha sido un escritor con mala suerte. Hasta ahora. Prototipo del artista que en sus virtudes lleva sus penitencias, no podía ser de otra manera, y cabe sospechar que el fenómeno, invirtiendo —rechinantemente— el giro de su marcha, nos traslade a partir de ahora a una contraria órbita de escritor suertudo, asfixiado de elogios. Así son los modos al uso en la vanguardia zarzuelera.

Si llamamos vanguardia zarzuelera (y no por molestar) a ese subsector de la vanguardia obsesionado por el cambio, cotidianamente necesitado de renovación, deslumbrado de futuro, y lo enfrentamos a una obra como la de Onetti, salta chisporroteando un caso puro de la incomprensión (aplicado a las artes) y de la arbitrariedad como regla en las conductas literarias. La denuncia profesionalizada de la obsolescencia y la extrema urgencia de novedad, con independencia de que esencialmente ambos tics vanguarderos destilasen anacronismo, residuos de una sensibilidad en proceso de fosilización, no impidió en los últimos treinta años (y aun antes, si nos remontamos a las *remontrances* teóricas de Ortega y Gasset) las anemias periódicas del género narrativo, colaboró a la confusión y, en un ambiente de triunfo que en ocasiones se repartió ruidosamente en una u otra orilla atlántica, sí obstaculizó la puesta en valor de una de las obras novelísticas más contundentes del ámbito de la lengua castellana. Debido a eso, hoy debemos rogar porque la reparación no caiga por sobreabundancia en los extravíos que generó el desconocimiento, porque la vanguardia zarzuelera no nos ponga en la picota del éxito a Onetti.

Muy idónea para ser ignorada, la obra de Onetti quizá sea también muy susceptible de manipulación por esas ondas de frecuencia caprichosa que determinan las tiradas editoriales y los ditirambos gacetilleros. En nuestra península, en grado distinto y por otras motivaciones intrínsecas, estamos viviendo un caso semejante: las frí-

volas oscilaciones —la anfibología— en el aprecio de la obra de Juan Benet. Esta proclividad a la incomprensión y sus correlatos de desmesura quizá haya que achacarla a la contemporaneidad rigurosa de las novelas de Onetti. La vanguardia zarzuelera (ese vanguardismo ucrónico que en el fondo todos padecemos) no gusta de los espejos de la imagen difusa, poco agraciada, difícil de aceptar, únicos espejos aptos para el tiempo presente, como demuestra la Historia, en nada parecidos a las límpidas transparencias de la utopía.

La utilización de los elementos literarios (los propios, los ajenos y los reelaborados), su estructuración y una perenne corriente existencial dan a luz en las novelas de Onetti a una sensibilidad acorde con su tiempo. En este sentido parece correcto pensar que la novelística de Onetti es contemporánea (como la de Galdós lo fue), acorde o sincrónica, tempestiva. Onetti ni siquiera se regodea en su caleidoscópica capacidad fabuladora, la utiliza. Y la utiliza con implacable funcionalidad, impíamente. Del mismo modo que no hay piedad hacia sus personajes, apenas nostalgia de la piedad, sino constatación impía de la miseria de la condición humana. «El miedo les había hecho recorrer Santa María sin mirar a sus habitantes; sólo habían visto manos y pedazos de piernas, una humanidad sin ojos que podía ser olvidada en seguida.» Este pueblo sin rostro —y, sin embargo, poblado de muecas—, que recorren las prostitutas (pero ni eso, dos de los «cadáveres» de *Junta* Larsen) en el capítulo X (un texto magistral) de *Juntacadáveres,* puede simbolizar el territorio onettiano todo, esa geografía peculiar (requisito imprescindible de la auténtica novela) por la que se extenderá, en el olor de los ja mines, l hormiguero.

Pero, es más, el concepto temporal (segundo requisito imprescin dible —al parecer— de una novela) en Onetti marcha parejo hacia la formulación de la sensibilidad del hombre actual. En la narrativa de Onetti el transcurso existencial se refleja y apoya ya constantemente en el tiempo no-humano (meteorológico, usura de las cosas, moda o tiempo social) en que todo acto resultará gratuito, aparecerá grotesco y generará aún mayor impotencia, más miedo, salvo un arduo ideal de conformidad con la propia piel, un desesperado intento de identidad. La multiplicidad de acaeceres y de personajes, la vorágine de ideas y pasiones, la ausencia de postulados explicativos, convierten a las novelas y a los cuentos de Onetti en una lectura amenísima, que paradójicamente ha tenido una penosa difusión. A ello habría que añadir (y valga aquí sólo el riesgo de la enunciación) esa condición de condiciones de toda literatura que es la lengua, lengua que en Onetti carece de la energía que habría podido enmascarar su

finalidad; dicho de otro modo, Onetti, por fortuna, no parece ser un gran escritor.

En todo caso, quien esto escribe, entreabriendo, en contra de sus propias convicciones y por pura admiración a la novelística de Onetti, las puertas del taller, no propone aquí ni siquiera una personal lectura de esta obra, ni cualquier tipo de reparación, sino una tarea importante, que no será otra que el estudio de esta narrativa. A la búsqueda de la primera novela de Onetti (la que no hemos leído y nunca probablemente leeremos), me parece una seria meta de trabajo para una crítica advertida, que sepa aprovechar la rara aparición de este oasis, el regalo de este infrecuente novelista. No debe ser trabajo fácil, ni simpático, encuadrar en unas coordenadas de simpaticonería y simplismo la escarpada obra de Onetti (sus mujeres, sus cavernas, las plazas de Santa María, los anocheceres en las calles que bajan al río, el humo de los cigarrillos, la decrepitud y la obstinación). Pero, en compensación a nuestra deuda de lectores (y de discípulos), es congruente intentarlo. Que seremos gratificados, no cabe duda; incluso, desde las últimas costas de las Afortunadas, quizá atisbemos alguna playa de las Islas Perdidas.

JUAN GARCIA HORTELANO

Gaztambide, 4
MADRID-15

LAS VIDAS BREVES DE JUAN CARLOS ONETTI

La vie est brève
un peu d'espoir
un peu de rêve
et puis bonsoir (1).

En una conferencia presentada en el Instituto de Cultura Hispánica, Juan Carlos Onetti ilustra su gran interés en la literatura con una anécdota tomada de su juventud. Declara que su pasión por la lectura fue incrementada por el descubrimiento de un pariente lejano que tenía la colección completa de las aventuras de Fantomas. Al terminar la anécdota, Onetti explica: «En el último tomo había un parrafito que decía: "Estas aventuras continúan en las aventuras de la hija de Fantomas." Mi pariente no tenía ni un solo tomo de estas aventuras. Todavía sigo buscando las aventuras de la hija de Fantomas» (2). Con esta anécdota, Onetti parece repetir la idea de uno de sus personajes: «Lo malo no está en que la vida promete cosas que nunca nos dará; lo malo es que siempre las da y deja de darlas» (3). Todo lo cual sugiere una sensación de frustración ante una vida engañadora y absurda.

EL DESCONTENTO CON EL PRESENTE

La visión que nos ofrece Onetti en su obra es la de una vida sórdida en la que un ciego destino le quita al hombre su fe en las ilusiones juveniles, dejándolo entonces en una existencia sucia, sin sentido. Esta es la visión que dará a Jorge Malabia su «creencia en

(1) *La vida breve*. Editorial Sudamericana, Montevideo, 1968, p. 148.
(2) Juan Carlos Onetti: «Por culpa de Fantomas», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 284 (febrero 1974), p. 222.
(3) *La vida breve*, p. 94. Para llevar a cabo este estudio he utilizado cinco novelas de Onetti. Además de *La vida breve*, he examinado las novelas siguientes: *El pozo*, en *Novelas cortas completas*, Monte Avila Editores, Caracas, 1968; *El astillero*, Compañía General Fabril Editora, Buenos Aires, 1961, y *Juntacadáveres*, Editorial Alfa, Montevideo, 1964. (En adelante toda referencia a los números de páginas corresponderá a las ediciones ya citadas.)

las vidas breves y los adioses» *(Juntacadáveres*, p. 266). Por eso también Llarvi escucha la música de una canción y piensa con amargura: «El primer secreto consistía en que el disco giraba muy lentamente, despacio, despacio. El segundo era que la vida no tenía sentido» *(Tierra de nadie*, p. 120). La idea de la vida sin sentido provoca una creciente conciencia de la inutilidad de toda empresa humana. De ahí la sensación de fracaso, de aburrimiento, de cinismo que persigue a todos los personajes de Onetti.

El absurdo contamina, además, el concepto que uno tiene de su propio valor, produciendo lo que un escritor llama la idea de la *nadidad* del ser humano (4). Brausen, en *La vida breve*, medita en la futilidad de su vida y luego se examina a sí mismo: «Este yo en el taxímetro, inexistente, mera encarnación de la idea Juan María Brausen..., nadie en realidad» (p. 53).

Se ha demostrado que la persona que no se ama a sí mismo tampoco puede amar a los otros (5). Pues, fuera de la fugaz sensación de ternura que en seguida se pierde irremediablemente, lo que sienten los personajes de Onetti por el prójimo varía entre el odio y la indiferencia total. Por ejemplo, Eladio Linacero, en *El pozo*, desprecia a su propio matrimonio y a todo el mundo: «La poca gente que conozco es indigna de que el sol le toque la cara. Allá ellos, todo el mundo y doña Cecilia Huerta de Linacero» (p. 23). Mucho más tarde, en *El astillero*, Larsen también expresa su opinión sobre la futilidad de todo intento de comunicación humana: «Sospechó, de golpe, lo que todos llegan a comprender más tarde o más temprano: que era el único hombre vivo en un mundo ocupado por fantasmas, que la comunicación era imposible y ni siquiera deseable, que tanto daba la lástima como el odio, que un tolerante hastío, una participación dividida entre el respeto y la sensualidad eran lo único que podía ser exigida y convenía dar» (p. 114).

Una última consecuencia del absurdo de la vida es la sensación de suciedad y asco que llena la existencia de los personajes. La vida es solamente un proceso de ensuciamiento inevitable y progresivo: «Todos somos inmundos y la inmundicia que traemos desde el nacimiento, hombres y mujeres, se multiplica por la inmundicia del otro y el asco es insoportable» *(Juntacadáveres*, p. 216). «Todo en la vida es mierda», exclama Eladio Linacero al fin de sus memorias en *El pozo* (p. 35).

---

(4) Jaime Concha: «Sobre *Tierra de nadie*, de Juan Carlos Onetti», *Atenea* 417 (julio-septiembre 1967), p. 195.

(5) Erich Fromm: *The Art of Loving*, Bantam Books, New York, 1963. Véase la sección que se intitula «Self-love», pp. 48-51.

Después de estos ejemplos —pocos en relación con la totalidad— del descontento con la vida actual, no debe sorprendernos el que el hombre trate de encontrar un refugio en otro momento del tiempo. La tendencia que se advierte con más frecuencia es la de buscar consuelo en la juventud por medio de la memoria del pasado (6). Pero, típico del absurdo que gobierna las vidas en la obra de Onetti, el interés en el pasado produce una singular paradoja. Es evidente, por una parte, que el pasado —época de fugaces momentos de felicidad e inocencia— se ha perdido para siempre; todo intento de recuperación es fútil. No obstante, este mismo pasado sigue ejerciendo un poderoso control sobre las personas en el presente. Una posible causa de esta extraña contradicción es la existencia de algún suceso traumático —Fernando Aínsa lo llama un «trauma original» (7)— que invariablemente ocurre en la vida del personaje. El trauma —el envejecimiento de Cecilia, la infidelidad de Labuk, la mutilación de Gertrudis, la muerte del amigo y los seis años de cárcel de Larsen, etc.— provoca una fundamental ruptura en la existencia del personaje, creando a la vez una obsesionante necesidad de volver a recobrar la felicidad y la inocencia perdidas.

En el momento de escribir sus «extraordinarias confesiones» en *El pozo*, Eladio Linacero evoca el recuerdo de sus primeras relaciones con Cecilia, cuando el amor era hermoso y ella vestía «trajes de primavera». Pero la época de amor no ha perdurado, y procura recobrar el pasado, obligando a su esposa a repetir la experiencia de una noche antes de casarse: «Había una esperanza, una posibilidad de tender redes y atrapar el pasado y la Ceci de entonces» (p. 25). Mas todo es inútil, porque la Cecilia del presente no es la muchacha del ayer: «Se trataba del amor y esto ya estaba terminado...; era un muerto antiguo» (p. 23).

Hay varios personajes en *Tierra de nadie* que sienten el poderoso atractivo del pretérito, el más notable de los cuales es Llarvi, con su obsesionante recuerdo de Labuk. Ella representa, para él, la única posibilidad de recobrar la felicidad. No logra olvidar la sensación de pérdida, y una día, cuando le dicen que en un prostíbulo

(6) Varios escritores han comentado sobre la tendencia a refugiarse en el pasado; el lector puede consultar los siguientes estudios: James East Irby: *La influencia de William Faulkner en cuatro narradores hispanoamericanos*, Universidad Nacional Autónoma, México, 1956, p. 79; Fernando Aínsa: *Las trampas de Onetti*, Editorial Alfa, Montevideo, 1970, p. 71, y Jaime Concha: *Op. cit.*, p. 76.

(7) Aínsa: *Op. cit.*, p. 60. Aínsa ha publicado un artículo que reproduce las primeras sesenta y cinco páginas del libro. Véase Fernando Aínsa: «Onetti: un *outsider* resignado». *Cuadernos Hispanoamericanos* 243 (marzo 1970), pp. 612-638. (En adelante citaré por el libro.)

del Rosario hay una mujer que se parece mucho a Labuk, va allí con la intención de saber si es ella. La encuentra sin dificultad, pero no con el resultado anhelado: «La muchacha de verde, bajo la lúz, le recordó de pronto a alguien, imperiosamente, no a Labuk, pero sí a una mujer relacionada a Labuk» (p. 112). ¿La muchacha de verde es Labuk o es otra? La ambigüedad del encuentro hace resaltar la imposibilidad de identificar el recuerdo con la realidad actual. Poco después, Llarvi se va con otra mujer y siente una profunda sensación de privación: «Pensaba en la imagen de la mujer verde, subiendo la escalera hacia una parte desconocida de la casa, un dormitorio que ya no vería nunca y donde hubiera podido ser feliz» (p. 113).

Hay otros personajes —Nora, Violeta, Casal, Balbina—, los cuales tienen la misma sensación de un lugar que ya no verían nunca y donde hubieran podido ser felices. Es Aránzuru, no obstante, quien resume la angustia sentida por todos los demás ante la desaparición del ayer:

> Todo hacia atrás era equívoco y no podía comprenderse, lleno de rostros endurecidos y horas que surgían de pronto. Nada podía ser llamado con su nombre, no había ninguna lógica, ninguna misteriosa atadura de amor que ordenara e hiciera comprensibles los días pasados. Días y noches, días y noches, todo grotesco y muerto, amontonado (p. 148).

A Gertrudis, de *La vida breve*, se le acaba de amputar un pecho. Después de la mutilación de su cuerpo, su existencia se hace intolerable. Por lo tanto, trata vanamente de salvarse «con la evocación de una Gertrudis joven y entera que despertaba, que había despertado confiada y enérgica en mañanas frías, antiguas, separadas del hoy por un tiempo incalculable» (p. 63).

Brausen, a su vez, procura huir del clima de «amor emporcado» que ha invadido su matrimonio. Pero al mirar el retrato de Gertrudis, pintado hace cinco años en Montevideo, siente el paso de los años irrecuperables y reconoce, además, el poder que éstos tienen en el presente: «Fui a mirar, en el retrato de Gertrudis, a Montevideo y a Stein, a buscar mi juventud, el origen, recién entrevisto y todavía incomprensible, de todo lo que me estaba sucediendo, de lo que yo había llegado a ser y me acorralaba» (p. 35).

Al fin, produciendo un eco de las palabras de Aránzuru, Brausen describe su estado de ánimo al contemplar la ruina de su existencia previa:

> Llamé a un taxi. Me apoyé en el respaldo, con los ojos cerrados, respirando con fuerza el aire, pensando: «A esta edad es

cuando la vida empieza a ser una sonrisa torcida», admitiendo, sin protestas, la desaparición de Gertrudis, de Raquel, de Stein, de todas las personas que me corespondía amar; admitiendo mi soledad como lo había hecho antes con mi tristeza. «Una sonrisa torcida». Y se descubre que la vida está hecha, desde muchos años atrás, de malentendidos. Gertrudis, mi trabajo, mi amistad con Stein, la sensación que tengo de mí mismo, malentendidos. Fuera de esto, nada (p. 53).

El Larsen de *Juntacadáveres* siente la misma atracción de los años idos. Cuando vuelve a la capital en busca de la mujer que necesita para establecer el prostíbulo en Santa María, descubre que «el gran tema de su regreso a la capital era cada vez menos María Bonita y el negocio, cada madrugada más él mismo, la juventud y el pasado. Envejecido..., iba formando al Junta cruel y joven, rabioso por vivir, al Junta de las noches heroicas y codiciosas» (p. 125).

Cuando lo vemos cinco años más tarde, en *El astillero,* es incapaz ya de evocar al Larsen de los años primeros. Ante el fracaso de sus ambiciones en el astillero, «le era necesario exagerar el cinismo y la torcedura de su sonrisa» (p. 66), y admitir que «estaba vacío, separado de su memoria» (p. 67).

El único personaje que no está torturado por la pérdida de la vida pasada es Díaz Grey. No sufre porque acepta la imposibilidad de volver; cuando recuerda, piensa en el pasado con indiferencia. Y porque no insiste, tampoco siente en el presente la tiranía de los sucesos idos:

> Friolento y saltando en el asiento trasero del coche, Díaz Grey olvidó la jornada mientras recordaba sensaciones de otros paisajes invisibles, de otras travesías nocturnas en inviernos lluviosos, de rostros y ademanes, de soledades, de repentinas y cortas creencias. Desde hacía muchos años su memoria era impersonal; evocaba seres y circunstancias, significados transparentes para su intuición, antiguos errores y premoniciones, con el puro placer de entregarse a sueños elegidos por absurdos *(Juntacadáveres,* p. 31).

LA FALTA DE FE EN EL FUTURO

La conciencia de fracaso inmediato, de estar condenado a una vida sin sentido, destruye toda posibilidad de tener fe en el futuro. A los personajes de Onetti les falta la voluntad necesaria para llevar a cabo cualquier empresa positiva (8).

(8) También ha comentado sobre la falta de fe en el futuro Jorge Campos. Véase «Los mundos de Onetti», *Insula* 299 (octubre 1971), p. 11.

En estas obras hay dos maneras básicas de mirar el porvenir, las cuales corresponden a dos categorías de hombres. El primero, el más común, es el abúlico, el pasivo, que solamente ve en lo venidero la continuación de lo que le disgusta en la actualidad. El otro es el soñador activo, que tiene proyectos ambiciosos que nunca será capaz de realizar.

La descripción más completa de estos dos tipos se encuentra en *La vida breve,* cuando el obispo se refiere a dos clases de hombres desesperados. El desesperado puro es el débil, el abúlico, que no actúa y se resigna; el impuro es el fuerte, el soñador, que no acepta lo que la vida le ofrece y lucha por encontrar algo mejor (p. 196).

En *El pozo,* primera novela de Onetti, Eladio Linacero y Lázaro son los prototipos de estas dos categorías humanas. Linacero es el abúlico, el desesperado puro, que admite: «Es cierto que nunca tuve fe» (p. 30). Expresa simpatía por la gente del «Partido», todavía pobre, todavía incontaminada, pero no se queda con este grupo. Más tarde se compara con Lázaro, el desesperado impuro, el fuerte: «Lázaro no ha venido y es posible que no lo vea hasta mañana. A veces pienso que esta bestia es mejor que yo. Que, a fin de cuentas, es él el poeta y el soñador. Yo soy un pobre hombre que se vuelve por las noches a la sombra de la pared para pensar cosas disparatadas y fantásticas. Lázaro es un cretino, pero tiene fe, cree en algo» (p. 35).

En *Tierra de nadie* es Bidart el revolucionario, el desesperado impuro que lucha como Lázaro por el triunfo de los trabajadores pobres. Pero, indicativo de la época de guerra y destrucción en la que la obra fue escrita, predomina el desesperado puro. Mauricio expresa claramente tal desesperación en una conversación con Violeta: «Oh juventud sin ideales... ¿A quién le echamos la culpa? Si ya no es posible creer en nada, ni en Berlín ni en Londres... Fíjese: ése es el síntoma más grave de descomposición» (p. 168). Y cuando Llarvi se queja porque no ve la oportunidad de hacer algo útil con su vida, Casal responde:

> Si aquí no hay nada para hacer, no haga nada. Si a los gringos les gusta trabajar, que se deslomen. Yo no tengo fe; nosotros no tenemos fe (p. 86).

La falta de fe en la vida futura se observa nítidamente en el suicidio de Llarvi y en el aborto de Nené. Aránzuru abandona su profesión de abogado porque ya no cree en su capacidad para ayudar a sus clientes. Ante la seguridad de la muerte, «todo es lo mismo» (p. 122). Nada le entusiasma, ni siquiera el amor.

El lector advierte que los desesperados fuertes e impuros de *La vida breve* son Stein y Macleod, junto con sus equivalentes imaginarios, Lagos y el patrón del hotel en la playa. Al otro extremo, desde luego, está el mismo Brausen. Al escuchar la historia de los pequeños fracasos de Stein, Brausen va pensando en la serie de cosas que constituye su desesperación: «Gertrudis y el trabajo inmundo y el miedo de perderlo..., las cuentas por pagar y la seguridad inolvidable de que no hay en ninguna parte una mujer, un amigo, una casa, un libro, ni siquiera un vicio, que puedan hacerme feliz» (p. 52).

No cabe duda de que el más desesperado de todos es el médico Díaz Grey. Hombre abúlico, gris, sin fe en su capacidad de curar al prójimo ni a sí mismo, vive al margen de la vida de los demás, solo e impasible: «Ya no puedo ser empujado por los móviles de ellos, me parecen cómicas todas las convicciones, todas las clases de fe de esta gente lamentable y condenada a muerte; tampoco me interesan las cosas que, objetivamente, socialmente, deberían interesarme» (*Juntacadáveres*, p. 93).

Pues si Díaz Grey es el desesperado con más pureza, también es claro que el más impuro, y el más interesante, es Larsen. Este, a quien le llaman Junta, o Juntacadáveres a causa de su profesión, es un soñador, un hombre de acción que «conserva una última disponibilidad de fe, una dosis inédita de entusiasmo, una dulzona, miope ingenuidad» (9). Un «Quijote al revés», según un escritor (10), persigue su sueño, un sueño doble que nunca podrá convertir en realidad: «Pensó que había nacido para realizar dos perfecciones: una mujer perfecta, un prostíbulo perfecto» (*Juntacadáveres*, p. 194).

Rodeado de las imperfecciones del mundo absurdo, Larsen inicia la larga búsqueda. Durante años pasa por interminables salas de baile, cada vez más lento y gordo, pero la muchacha no aparece y tampoco la oportunidad de instalar la casa soñada. Perseguido por una poderosa sensación de naufragio, llega a Santa María. Espera otros dos años y, por fin, recibe el permiso de establecer una casa de prostitución, de realizar por lo menos la mitad de sus esperanzas. Mas, irónicamente, en el momento de triunfo, cuando debe sentirse colmado de optimismo hacia el futuro, le abruma la conciencia de que todo ha llegado demasiado tarde: «Estaba viejo, incrédulo, senti-

---

(9) Mario Benedetti: «Juan Carlos Onetti y la aventura del hombre», en *Literatura uruguaya (siglo XX)*, Editorial Alfa, Montevideo, 1963, p. 91. Sobre este punto el lector también puede consultar J. A. George Irish: «Juan Carlos Onetti: A View of Modern Man», *Caribbean Quarterly* XIX, 1 (March 1973), p. 63.

(10) Eliseo Andrade Carmona: «*El astillero*, de Onetti: un vacío humano», *La palabra y el hombre*, México, 8 (octubre-diciembre, 1973), p. 26.

mental: fundar el prostíbulo era ahora, esencialmente, como casarse *in articulo mortis,* como creer en fantasmas, como actuar para Dios» (p. 78).

Casi en seguida empieza la lucha con las fuerzas hostiles que quieren destruir el prostíbulo. La obra termina con la derrota completa del proyecto soñado, pero Larsen no ha cambiado en su esencia. Fiel a su carácter de desesperado impuro, sube al tren «disminuido en su estatura, cabizbajo», pero todavía está «sostenido por los restos de un extraño orgullo» (p. 271).

Como *Juntacadáveres* es la historia de la búsqueda del prostíbulo perfecto, *El astillero* presenta la historia del encuentro entre Larsen y la mujer perfecta. El escenario de sus ajetreos es la ruina del astillero, cuyo estatismo choca notablemente con su vitalidad quijotesca. Al concluir la primera entrevista con la hija de Petrus, aunque ésta no sea todavía la mujer perfecta, Larsen cree por lo menos en la posibilidad de mejorar su situación. Mira la casa alzada en columnas donde vive Angélica Inés «como la forma vacía de un cielo ambicionado, prometido; como las puertas de una ciudad en la que deseaba entrar» (p. 27) (11). Tiene la sensación, a veces, de haber entrado en «el hueco voraz de una trampa indefinible» (p. 36), pero continúa tratando de convencer a los otros y a sí mismo de la farsa, según la cual el astillero volverá a funcionar.

Es entonces, cuando menos lo espera, que Larsen encuentra a la mujer perfecta en la casilla de Gálvez. Pero otra vez, al ver el momento de realizar una parte de su antiguo sueño, conoce la amargura de haber llegado demasiado tarde: «Esta sí que es una mujer. Si estuviera bañada, vestida, pintada. Si yo me la hubiera encontrado hace años» (p. 68). Ya está demasiado viejo y, además, la perfección de la mujer soñada ha sido contaminada por el embarazo. He aquí otro motivo para la desesperanza: lo malo no está en que la vida nos niega lo que queremos; lo malo es que nos lo ofrece en un momento en que ya no somos capaces de gozarlo, cuando nos es inútil. La dicha es posible, pero siempre, como dice Larsen, «en un tiempo anterior a ése» (p. 174).

Al fin, Larsen ve desvanecerse también la última oportunidad de entrar en el «cielo prometido» de la casa de Petrus. Angélica Inés le había invitado a comer en la casa alta. Pero él estaba en Santa María y cuando llega al fin —demasiado tarde otra vez— ella está enferma. Tiene que satisfacerse con la criada que vive en el

(11) Aunque Larsen todavía posee su fe en el porvenir, hay otros aquí cuya fe ha desaparecido. Notable indicio de una falta de fe en el porvenir es la casa de Petrus, que se ha alzado «excesivamente sobre el nivel de las probables crecidas del río» (p. 26).

piso bajo, al mismo nivel de la tierra. Es allí donde quema el contrato firmado por Petrus, símbolo de su última esperanza absurda. Ha llegado al fin de su trayectoria quijotesca: «La soledad y el fracaso se hacían sólidos en el aire helado y Larsen se abandonaba al estupor. Había tenido una esperanza de interés, de salvación, y ya la había perdido» (p. 176). Muere en menos de una semana, de pulmonía, en el Rosario. Ha perdido su última esperanza para el futuro.

LA EVASION POR MEDIO DE LA IMAGINACION

Queda, pues, una última posibilidad de huir de una realidad no satisfactoria: crear otra realidad por medio de la mente que imagina. Se verá, no obstante, que este mecanismo de evasión no logra alterar la situación del personaje ni alarga la corta duración de su vida breve. Luis Harss y Barbara Dohmann han afirmado con razón que en las fantasías creadas por los personajes de Onetti «no hay verdadera secuencia cronológica; todas las acciones y los acontecimientos son simultáneos. Ocurren en una especie de eterno presente que es el tiempo de la mente que los nutre» (12).

La tendencia a crear una vida imaginaria, como los otros temas examinados en este estudio, aparece primero en *El pozo* y continúa en las obras posteriores (13). Eladio Linacero empieza a soñar sus «aventuras» desde el momento en que fracasa en su intento de recobrar el pasado. Mientras sueña, su existencia real se detiene. Luego, en el último párrafo de la novela, su facultad de imaginar también se detiene: «Voy a tirarme en la cama, enfriado, muerto de cansancio, buscando dormirme antes de que llegue la mañana, sin fuerzas ya para esperar el cuerpo húmedo de la muchacha en la vieja cabaña de troncos» (p. 36).

Otro interesante aspecto de esta primera novela, que también aumenta la sensación del tiempo suspendido, es el concepto del sueño dentro del sueño. Una de las aventuras soñadas tiene por base los encuentros de Linacero con Ester, la prostituta que frecuenta después de su divorcio. Dentro de este sueño, Linacero declara: «Ester viene a visitarme o nos encontramos por casualidad, tomamos

---

(12) Luis Harss y Bárbara Dohmann: *Los nuestros*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1966, p. 231.

(13) Parte del mecanismo de evasión que tienen casi todos los personajes de Onetti es su tendencia, casi siempre evidente, a sustituir el descontento que sienten con la vida por el tabaco y el alcohol. Los psicólogos han demostrado que la necesidad de estas y otras drogas proviene muchas veces de una sensación de no estar satisfecho con la vida. Cabe indicar que Linacero escribe sus «confesiones» en el momento en que siente una poderosa necesidad de tabaco y no tiene oportunidad de conseguirlo (p. 8).

y hablamos como buenos amigos. Ella me cuenta entonces lo que sueña o imagina y son siempre cosas de una extraordinaria pureza, sencillas como una historieta para niños» (p. 27).

Jaime Concha ha observado que en *Tierra de nadie* también opera «una gruesa y opaca lámina de sueños» (14). Las dos fantasías principales tienen su origen en la mente de Pablo Num, el viejo embalsamador de pájaros y animales. La primera consiste en una herencia ilusoria, imaginada simultáneamente por el viejo y su hija. La otra es la de Faruru, una isla paradisíaca «sin relojes», donde no es necesario trabajar ni hacer nada. Aránzuru tiene la seguridad de que todo es mentira, pero contagia a varias personas, él mismo inclusive, con la idea de poder refugiarse allí. Cuando al fin decide ir, sin embargo, el viejo Num ha desaparecido, y Aránzuru queda estancado, sin dirección en la vida: «Salió frente a la calle empedrada que bajaba hasta el río y se puso a marchar sin rumbo, despacio. Ahora sí, ya no hay nada que hacer, ya no hay nada donde ir. El viejo tenía la isla y se murieron juntos» (p. 176).

En *Tierra de nadie* se repite la situación del sueño dentro del sueño. Una noche, durante la temporada que pasa en el interior con Catalina, Aránzuru imagina un sueño de Nené, su primera amante. En esta ocasión ocurre una importante modificación, la cual Concha ha notado también (15): Nené inventa al soñador original, junto con la persona que lo acompaña y las cosas circundantes (p. 97). El juego de los sueños que se entremezclan anuncia la relación que existirá entre Brausen y Díaz Grey en *La vida breve.* Nos permite, además, imaginar la creación de un grupo de personas que se sueñan mutuamente para escapar su existencia estancada, sólo para crear otras existencias estancadas que se repiten en un círculo vicioso sin fin.

La vida breve es, en muchos sentidos, la obra más ambiciosa de Onetti (16). Nos ofrece también el esfuerzo máximo por escaparse de la realidad por medio de la imaginación. El relato se divide en tres líneas narrativas: la de Brausen; la de Arce, cuya identidad está creada por Brausen para entrar en la vida de la Queca, y la de Díaz Grey y la ciudad de Santa María, también inventados por Brausen.

Juan María Brausen, el personaje principal, experimenta un profundo disgusto con su existencia actual; no tiene fe en el porvenir ni ha podido consolarse con el recuerdo del ayer. Siente que su vida se ha estancado en un estado de muerte, tal como lo declara a Ger-

---

(14) Jaime Concha: *Op. cit.*, p. 186.

(15) Jaime Concha: *Op. cit.*, p. 189.

(16) En la conferencia ya citada Onetti expresa su preferencia por *La vida breve*, la cual considera la más interesante de sus novelas (p. 225).

trudis cuando la visita en Temperley. En este caso, sin embargo, la muerte no significa el fin de la vida; es entonces que Brausen explica su teoría con respecto a la capacidad de inventar otras vidas breves: «No se trata de hombre concluido... Es otra cosa: es que la gente cree que está condenada a un alma, a una manera de ser. Se puede vivir muchas veces, muchas vidas más o menos largas» (p. 173). Cuando Gertrudis le pregunta sobre lo que piensa hacer con la existencia nueva, Brausen responde: «Nada... Otro fracaso... para esta pequeña vida que empieza o para todas las anteriores si tuviera que empezar de nuevo; no conozco nada que me sirva, no veo posibilidades de fe» (p. 174).

Mientras habla Brausen de su capacidad de crear otras vidas se oye el furor de una tormenta. El viento y la lluvia crean un símbolo que refuerza las palabras que Brausen acaba de pronunciar:

> Ahora el viento... se alzaba una temblorosa simulación del furor, y la lluvia parecía obligada a no tocar los jardines ni las calles, a detenerse y curvarse en su caída... Ahora el viento..., ahora el viento se estriaba horizontal, hacia todas direcciones, como las ramas de los pinos que sacudían y cantaban (p. 173).

Los hilos de lluvia empujados por el viento parecen representar las vidas controladas por la mente que imagina. Los hilos se detienen y se curvan, como las vidas que se estancan en un círculo eterno. El fluir horizontal de la lluvia que se mueve en todas direcciones, sin llegar a la tierra, poetiza la idea de las vidas breves que no llegan a la muerte, mientras están dirigidas en sus tortuosas repeticiones por la mente que inventa. La frase «ahora el viento», que se dice cuatro veces, hace hincapié en la idea del eterno presente de las vidas que se reiteran.

De este modo, pues, nacen las criaturas imaginarias en la mente de Brausen. Y, como Faruru, la isla sin relojes, las fantasías de Brausen existen en un presente puro, sin pasado ni futuro. Cuando asume la identidad de Arce para entrar en el departamento de la Queca, Brausen declara: «Empecé a moverme sobre el piso encerado... creyendo avanzar en el clima de una vida breve en la que el tiempo no podía bastar para comprometerme, arrepentirme o envejecer» (p. 56). Siente, además, «la sensación de una vida fuera del tiempo y rescatable» (p. 79), y sonríe con placer al comprobar «la permanencia de los muebles y los objetos, del aire de eterno tiempo presente» (p. 131).

Tampoco el tiempo progresa para las personas inventadas por Brausen. Pensando en Elena Sala y Díaz Grey en la biblioteca del

obispo, Brausen afirma: «Ella y él tienen tiempo para estarse y bostezar, todo el tiempo de mi vida: un momento antes de mi muerte puedo volver a pensarlos, los encontraré tan jóvenes como ahora» (p. 198). También Díaz Grey, en el taller de la relojería, se siente «ajeno al tiempo» (p. 288), y la multitud de relojes, con su «batallón de tictacs que ataca la claridad del mediodía», parece simbolizar de nuevo el fluir de las existencias que se desgastan en círculos estáticos.

Como antes, la mezcla de los sueños intensifica la falta de progreso temporal. Mientras Brausen imagina a Díaz Grey, el médico intuye la existencia de Brausen (p. 139), y luego, en un momento en que duda de su existencia, Díaz Grey decide fortalecerla imaginando a Santa María, haciéndose el «tímido inventor de un Brausen» (p. 142).

Los ciclos no terminan con esto, sino que se extienden, por decirlo así, hacia atrás y hacia delante. El mismo Onetti aparece en la novela—alquila la mitad de la oficina de Brausen, donde «revisa sus papeles» (¿escribe una novela que llamará «La vida breve»?)—, y Díaz Grey, por su parte, imagina la existencia de un misterioso señor Albano (p. 287). El juego de fantasías se complica aún más cuando los cuatro personajes creados por Brausen—Díaz Grey, Lagos, el Inglés y la violinista—se disfrazan para el carnaval, inventando otras cuatro identidades: las de torero, rey, alabardero y bailarina.

Al fin de *La vida breve,* Brausen entra en Santa María, refugiándose en el mundo fantástico que él mismo ha inventado. De las tres líneas narrativas queda solamente una: la de la fantasía. Y con la desaparición de Brausen, Díaz Grey pasa definitivamente a ser el soñador, el inventor.

La idea que Larsen tiene del prostíbulo en *Juntacadáveres* se diferencia de los sueños anteriores en el sentido de que se cumple solamente en la realidad. Hay otros sueños, no obstante, cuyo único propósito es evadir la vida real. De ahí que María Bonita, al sentir el odio que se dirige al prostíbulo desde la ciudad, imagine otra Santa María «que no se había atrevido nunca a confrontar con la verdadera» (página 156).

La situación de las personas que se sueñan mutuamente se repite en la relación de Jorge Malabia con Julita, la viuda de su hermano. Para evitar las consecuencias de una vida insoportable, Julita se refugia en la locura, donde Jorge «no es más que un sueño variable» (p. 34), que ella puede manipular a su gusto. Jorge, a su vez, considera la posibilidad de anular el pasado para poder llenarlo entonces con las creaciones de su propia invención: «Podría dedicar una

noche a colocar allí, en presente, como haciendo nacer esas cosas al ordenarlas, una Julita que me despierta y me besa...» (p. 111).

Más tarde la locura de Julita se intensifica hasta tal grado que le permite oponerse al fluir del tiempo; vuelve al pasado «hasta tocar peligrosamente el borde de la infancia» (p. 226). Su regreso también contagia la existencia de Jorge, que la mira: «Ya no hay diferencia entre noche, madrugada y mañana. Todo es lo mismo, un eterno tiempo presente que me fue impuesto por la locura de Julita» (p. 227).

En *El astillero,* Larsen entra en la plaza de Santa María y ve allí una estatua ecuestre con su leyenda: «BRAUSEN, FUNDADOR» (p. 187). Se continúa, pues, la saga de Santa María con el mismo clima de sueño e imaginación. Ahora es el astillero el foco de la mente que inventa. La fábrica en ruinas se convierte en un mundo completo, infinitamente aislado e independiente del mundo real.

Basar la vida en la farsa del astillero, no obstante, es perderse en el tiempo muerto de una trampa sin salida. Cuando Larsen se va en la lancha al fin de la obra reconoce que su ser vital ha quedado prisionero en las ruinas estáticas, cuyo único movimiento es una rápida descomposición (p. 218).

EL TIEMPO ESTANCADO

Como las vidas breves de la obra de Onetti, este estudio se ha movido en un círculo cerrado para volver al punto de partida, donde el hombre está condenado todavía a un presente angustioso, separado de su propio pasado, sin la posibilidad de una salida en el futuro ni en las creaciones de su imaginación. Se ve entonces en un mundo estático, donde el único movimiento de las almas es su marcha inexorable hacia el no-tiempo de la muerte.

Anderson Imbert se refiere a los «recintos clausurados (habitaciones, cabarets, oficinas)», los cuales limitan el movimiento de todo personaje de Onetti (17). También afuera, al aire libre, los personajes casi siempre se agitan dentro del espacio reducido de una plaza, plazoleta o glorieta. La luz siempre está opacada por la noche o por la lluvia. En unas ocasiones el calor destruye toda voluntad de movimiento; en otras, los miembros quedan entumecidos por un frío invernal.

Eladio Linacero nunca sale físicamente de la habitación donde escribe. Mira por la ventana y ve solamente «las gentes del patio», tan recluidas como él. Al fin, cuando ya no tiene ni la energía de

(17) Enrique Anderson Imbert: *Historia de la literatura hispanoamericana* II, Fondo de Cultura Económica, México, 1964, p. 261.

recordar sus «aventuras», queda tirado en la cama: «Siento que mi vida no es más que el paso de fracciones de tiempo, una y otra, como el ruido de un reloj, el agua que corre, moneda que se cuenta... Ya estoy tirado y el tiempo se arrastra, indiferente, a mi derecha y a mi izquierda» *(Novelas cortas,* p. 35). Los instantes aislados de su existencia pierden su continuidad, y él está fuera del tiempo, detenido, mientras la vida fluye a su alrededor.

La atmósfera estancada de *Tierra de nadie* está simbolizada por el pequeño museo de animales embalsamados de Pablo Num: «El secreto estaba en el oficio del viejo, en que eso pudiera ser anunciado. Era un trabajo realizado en la muerte, una muerte sin carroña, con cadáveres graciosos y alargados, sorprendidos un momento antes del salto» (p. 24). Jaime Concha ha expresado bien la relación entre el pequeño museo de «cadáveres graciosos» y los seres humanos que pueblan el mundo de la obra: «Todos los personajes son como los pájaros y los animales del viejo loco: seres detenidos en su existencia como en una muerte, que sólo disfrazan, estetizándolo apenas, su pudrimiento interior...» (18).

Otro factor que afecta el tiempo de la obra son los fugaces golpes del letrero rojizo —«BRISTOL - CIGARRILLOS IMPORTADOS»— que se describe al principio y otra vez al final (pp. 9 y 178). Una función de la imagen del letrero y su luz roja es la de separar la noche en fragmentos inconexos —fragmentos que encuentran un paralelo en la estructura del relato—, sugiriendo de nuevo una falta de continuidad en el tiempo. Otra función es la de hacer encogerse el principio y el fin de la obra, como si todo ocurriera en un solo momento de tiempo detenido.

El personaje más afectado por la falta de progreso es Aránzuru. Una frase suya, dirigida a Nené, sintetiza fielmente la atmósfera de su vida: «han pasado tantas cosas en mí, en la vida y..., sin embargo, no ha pasado nada...» (p. 97). Al fin de su relación con Nené tiene la sensación de volver al principio:

> Ahora todo se parecía a los primeros días, aquellos que iniciaron su existencia actual. Las caras de los últimos días recordaban las facciones indecisas de los antiguos. Gentes, lugares y momentos habían venido hasta él desde la nada anterior y volvían despacio a perderse allí (p. 24).

Todo esto hace posible el último episodio de la novela, cuando Aránzuru está obligado a reconocer que todo está perdido, y se sienta en el muelle para contemplar el río. A sus espaldas la vida pasa, sin

(18) Jaime Concha: *Op. cit.,* pp. 182-183.

llegar a ninguna parte, con sus «pasos como una corriente sin destino» (p. 178). Luego la obra termina con una escena extraordinaria, en la que todo movimiento se ha suspendido como la imagen aislada de una película que se para.

> Aquí estaba él, sentado en la piedra, con la última mancha de la gaviota en el aire y la mancha de grasa en el río sucio, quieto, endurecido (p. 178).

Como el río endurecido que no fluye, el tiempo se ha suspendido en un momento agónico de una vida sin vida (19).

Como Eladio Linacero, Brausen se aísla en las fantasías estancadas de su imaginación. En el penúltimo capítulo, después de entregarse definitivamente a la fantasía de Santa María, pierde todo contacto con la realidad: «Esto era lo que yo buscaba desde el principio, desde la muerte del hombre que vivió cinco años con Gertrudis; ser libre, ser irresponsable ante los demás, conquistarme sin esfuerzo en una verdadera soledad» (*La vida breve,* p. 276). Su soledad significa un aislamiento absoluto tanto en el tiempo como en el espacio.

En el último capítulo, entonces, Díaz Grey y los otros se hunden completamente en el mundo de la fantasía. Este capítulo, como el fin del relato de Brausen en el anterior, termina dentro de los límites de una plaza, donde los personajes, en sus disfraces de carnaval, alcanzan otra vez un momento de tiempo muerto: «Allá aguardamos, rígidos, pesados, estremecidos por el viento a medida que vamos entrando en la mañana y nos acercamos, inmóviles, a la claridad y al final» (p. 294). La inmovilidad de las cuatro figuras contrasta con el movimiento de los «fugaces hombres con sombreros de paja» que los persiguen, como un recuerdo implacable de la muerte que los espera. Díaz Grey se pone de pie al fin y empieza a alejarse. Pero sus pasos son los de un sueño donde se camina siempre, sin llegar a ninguna parte. El Inglés y Lagos, todavía disfrazados, se quedan en la plaza, atrapados en una última escena estática y absurda:

> El Inglés... empieza a pasearse frente a Lagos, frente a su cuerpo en el banco, derrumbado y augusto; va y viene, la alabarda al hombro, con pasos y medias vueltas de rutina (p. 294).

En *Juntacadáveres,* donde el río todavía permanece «quieto contra el muelle», Larsen siente la muerte de su sueño del prostíbulo perfecto—equivalente a la muerte de sí mismo—, y le parece que «la noche era definitiva, interminable» (p. 161). Por su parte, Díaz Grey

---

(19) Aránzuru aparece más tarde en *El astillero* como curador de un museo en la isla que en otros tiempos había pertenecido a la familia de Latorre (p. 131). Irónicamente, ha encontrado su isla al fin, y es evidente que sigue tan muerto, tan «embalsamado», como antes.

medita sobre el tiempo y concluye que el hombre está condenado a vivir solamente en las sensaciones del presente. Allí, solitario en la plaza de Santa María, poco después de cumplir los cuarenta años, vuelve a examinar el carácter pasajero de su existencia y la ve aislada en el tiempo, sin pasado ni futuro, siguiendo su rápido camino a la muerte:

> Cuarenta años, vida perdida; una forma de decir porque no puedo imaginarla ganada. Algunos recuerdos que no es forzoso que sean míos. Ninguna ambición colocada fuera del día siguiente. Hay sentimientos de amor... Tal vez convenga no hablar de sentimientos, sino de impulsos de ternura, breves, satisfechos por sí mismos [...]. Cada uno es la sensación y el instante..., la continuidad aparente está vigilada por presiones, por rutinas, por inercias, por la debilidad y la cobardía, que nos hacen indignos de la libertad. El hombre es disipación, y el miedo a la disipación (pp. 100-101).

Onetti emplea varios recursos en *El astillero* para crear la atmósfera estancada en la que Larsen da sus lentos pasos. Una representación simbólica de la falta de vitalidad de los personajes es evidente en la «blanca inmovilidad de las estatuas» que pueblan el jardín de la casa alta. Los edificios del astillero, grandes cubos de piedra gris, ofrecen un signo omnipresente de la pesada inactividad que permea la novela. Un último recurso es evidente en la manera de colocar la estatua de Brausen en la plaza de Santa María, que «obligaba al fundador a un eterno galope hacia el Sur, a un regreso como arrepentido hacia la planicie remota que había abandonado para darnos nombre y futuro» (p. 188). Colocada así, la estatua de Brausen da la impresión de volver al pasado, de anular la totalidad del tiempo transcurrido desde el principio de la saga de Santa María. De nuevo el tiempo se encoge hasta que todos los momentos son el mismo momento de un presente estático.

Otra vez, pues, como en *Juntacadáveres*, el movimiento de Larsen sigue la trayectoria cíclica de sus solitarias idas y venidas, trazando círculos idénticos en su atmósfera de derrota y fracaso, diferenciándose solamente en que el último termina con la muerte. Cuando entra en la habitación de la criada, después de perder la vana esperanza de su unión con la hija de Petrus, los objetos familiares estimulan dentro de su conciencia una sensación de haber vuelto al pasado, como si estuviera todavía en la primera juventud: «Pensó que lo habían hecho volver a él mismo, a la corta verdad que había sido en la adolescencia. Estaba en la primera juventud, en una habitación que podía ser suya o de su madre...» (p. 216).

Toda acción de la novela desemboca así en un estado de estatismo completo y permanente: «Larsen sintió que todo el frío de que había estado impregnándose durante la jornada y a lo largo de aquel absorto y definitivo invierno vivido en el astillero acaba de llegarle al esqueleto y segregaba desde allí, para todo paraje que él habitara, un eterno clima de hielo» (p. 215). Entonces, como Brausen al fin de *La vida breve*, alcanza un estado de aislamiento e inmovilidad completos; como un feto que vuelve al seno de la madre, «estaba encogido, inmóvil en la parte más alta del mundo y tenía conciencia en el centro de la perfecta soledad que había supuesto y casi deseado tantas veces en años remotos» (p. 217).

Pues bien, después de examinar el clima estancado de las novelas individuales, restan un par de consideraciones que tocan a las obras en conjunto. Una de éstas se refiere al carácter de los personajes y su notable falta de evolución en el tiempo. El carácter del personaje no puede evolucionar en un mundo donde todo queda inmutable en un puro presente. El carácter de ayer no diferiría fundamentalmente del de hoy o mañana (20). El narrador de *El astillero*, por ejemplo, hace referencia al carácter permanente de Larsen: «La indiscutida decadencia de Larsen era, a fin de cuentas, la decadencia de sus cualidades y no un cambio de éstas» (p. 149). El paso de los años tampoco afecta al dueño del astillero: «el viejo, es decir, el Petrus de entonces [era] el mismo de ahora, pero con las patillas negras y más rígidas» (p. 131). Y en *La vida breve*, cuando vuelve a Montevideo, Brausen repara en la falta de cambios en las personas que no ha visto durante los cinco años de su ausencia: «Todos están iguales y, sin embargo... No es que hayan cambiado; sólo que se pudrieron un poquito más, cinco años más» (p. 171). Tanto aquí como en todo aspecto de la obra de Onetti es evidente que el único cambio es el progreso hacia la muerte.

Por último, conviene examinar brevemente el estilo de Onetti para ver si el empleo de recursos formales añade algo a la atmósfera de estancamiento. En efecto, las frecuentes repeticiones de palabras y a veces de frases completas, junto con la notoria falta de progresión cronológica de las secuencias narrativas, también sirve para crear un estado de tiempo suspendido. Apenas hay acción, y la poca que trans-

---

(20) Con respecto a este punto, Luis Alfonso Díez ha declarado: «los mismos personajes se comportan en modo muy distinto de uno a otro relato hasta casi parecer distintos seres»; «Aproximación a Juan Carlos Onetti», *Revista de Occidente* 93 (diciembre 1971), p. 373. Aínsa tiene una opinión diferente: «Los caracteres de los personajes aparecen configurados *a priori* de la obra y los acontecimientos que suceden en ésta no los modifican en absoluto [...]. La integración del personaje como *homo fictus* no se da por una sola obra, sino por un juego de superposiciones e interpolaciones de las diferentes tramas de cuentos y novelas que lo van formando como personaje» (*op. cit.*, pp. 159-160). En vista de lo dicho en este estudio, parece mejor fundada la opinión de Aínsa.

curre se interrumpe a menudo con largas descripciones del estado mental de los personajes. Comentando este aspecto de la obra de Onetti en otro estudio, Jaime Concha ha declarado: «Onetti coge los objetos y las situaciones no en su manifestación inmediata, sino proyectándolos contra el telón de los párpados, en el escenario quieto y tenso de los ojos cerrados... La meta a que con ello aspira no difiere de la estaticidad plena, es decir, la plenitud intensa que atribuye a lo estático. La fijeza, la inmovilidad son puntos supremos a que tiende su arte» (21).

Varios críticos de la novelística onettiana han hecho hincapié en las sucesivas reapariciones de personajes y situaciones de una obra a otra. Tal hecho da la impresión de que todo ha sido concebido en un momento anterior a la creación de las obras mismas (22). Pues si todo en este mundo ha sido preconcebido, es algo ya pasado, algo que existe como un todo en un solo plano temporal; aunque pueda extenderse en líneas diferentes, no tiene, en realidad, principio ni fin. Y lo mismo puede decirse de cualquier segmento de este mundo novelístico: es considerado por el autor como una totalidad ya completa, con todos sus componentes, fijos e inmutables. No se trata de una oposición dinámica de diferentes fuerzas en pugna, que resuelven sus conflictos a través del tiempo. En efecto, no hay conflictos verdaderos en la obra de Onetti, porque todo en este mundo de tiempo y de vida estancados ya se ha resuelto.

LA UNICA SOLUCION POSIBLE

Cabe preguntar, si todo es tan malo, ¿por qué no se suicidan todos los personajes? De hecho, el suicidio es frecuente en la obra de Onetti, y muchas personas que no se suicidan siguen viviendo como fantasmas. No obstante, parece haber algo que sostiene a los personajes en su lucha sórdida contra las fuerzas hostiles. No se trata de triunfos ni de alegría, pero sí de la capacidad de adaptarse a los hechos inevitables, sin luchas inútiles, que sólo prolongan el sufrimiento. Esta resignación estoica produce, por lo menos, una sensación de alivio y de tranquilidad (23). Con respecto al tiempo, signi-

(21) Jaime Concha: «Un tema de Juan Carlos Onetti», *Revista Iberoamericana* XXXV, 68 (mayo-agosto 1969), p. 356.

(22) Sobre este punto el lector también puede consultar los siguientes estudios: Mario Benedetti: «*Juntacadáveres:* una nueva apertura», *Casa de las Américas* VI, 39 (noviembre-diciembre 1966), p. 143; James East Irby: *Op. cit.*, p. 80, y Fernando Aínsa: *Op. cit.*, p. 164.

(23) Félix Grande también encuentra un pequeño signo positivo en «el combate desde el renunciamiento», que, por lo menos, destruye «la armonía del total desconsuelo»; «Juan Carlos Onetti y una escenografía de obsesiones», *Cuadernos Hispanoamericanos* 234 (julio 1967), p. 714. Irby afirma también: «Este extraño estoicismo, secreto e inherente, constituye la única afirmación del yo de estos personajes...» *(op. cit.*, p. 76).

fica, desde luego, que el hombre tiene que resignarse a vivir solamente en el presente, sin vanos esfuerzos por recobrar el pasado o anticipar el futuro. Tal actitud de renunciamiento es lo que mueve a Eladio Linacero al fin de *El pozo* cuando declara: «Sonrío en paz, abro la boca, hago chocar los dientes y muerdo suavemente la noche. Todo es inútil, y hay que tener, por lo menos, el valor de no usar pretextos» (p. 36).

En *La vida breve* Brausen admira a la Queca por su capacidad de vivir sólo en los sucesos actuales (p. 136), y él mismo procura hallar alivio, resignándose a una vida de tristeza (p. 36). Pero el signo más inequívoco de su renunciamiento, sin el cual es imposible comprender el desenlace de la novela, ocurre después de la muerte de la Queca, cuando Brausen está a punto de huir a Santa María: «Toda la ciencia de vivir... está en la sencilla blandura de acomodarse en los huecos de los sucesos que no hemos provocado con nuestra voluntad; no forzar nada; ser simplemente cada minuto» (p. 229). He aquí la explicación del acto de Brausen cuando baja del hotel para entregarse a la autoridad: «ser libre, ser irresponsable ante los demás, conquistarme sin esfuerzo en una verdadera soledad» (p. 276). Con esto se explican también las palabras de Díaz Grey cuando se aleja de los otros en el último párrafo de la novela: «Puedo alejarme tranquilo... sin huir de nadie, sin buscar ningún encuentro, arrastrando un poco los pies, más por felicidad que por cansancio» (p. 295).

Se advierte un reflejo de esta resignación estoica en el acto final de Jorge Malabia, cuando grita: «Mierda», con algo de dulzura y de alegría, y luego baja al mundo normal y astuto (*Juntacadáveres*, p. 275).

Pero para Larsen en *El astillero* es mucho más que un reflejo de resignación; es el único modo de adaptarse a la desgracia total:

> Esta es la desgracia... vieja, fría verdosa... Y ahora, cualquier cosa que haga serviría para que se me pegue con más fuerza. Lo único que queda por hacer es precisamente eso: cualquier cosa, hacer una cosa detrás de otra, sin interés, sin sentido, como si otro (o mejor otros, un amo para cada acto) le pagara a uno para hacerlas y uno se limitara a cumplir en la mejor forma posible, despreocupado del resultado final de lo que hace. Una cosa y otra y otra cosa, ajenas, sin que importe que salgan bien o mal, sin que nos importe qué quieren decir. Siempre fue así; es mejor que tocar madero o hacerse bendecir; cuando la desgracia se entera de que es inútil, empieza a secarse, se desprende y cae (pp. 77-78).

Y en otra ocasión:

> Yo haré porque sí, tan indiferente como el resplandor blanco que me está alumbrando, el acto número uno el número dos

> y el tres, y así hasta que tenga que detenerme, por conformidad o cansancio, y admitir que algo incomprensible, tal vez útil para otro, ha sido cumplido por mí mediación (p. 124).

Como Brausen en *La vida breve*, Larsen describe la única solución posible para resolver el gran problema de la vida: el hombre debe resignarse a vivir en el acto presente, sin preocuparse por el sentido ni por el resultado futuro de este acto. Fuera de esto, solamente cabe esperar que el ejemplo que uno da con su conducta tal vez sea útil para que otra persona aprenda a vivir de la misma manera.

Otra vez la comprensión de esta actitud de parte del protagonista es necesaria para explicar el desenlace de la obra. Es por eso que Larsen vuelve de su última entrevista con Petrus y acepta, sin luchar ya, la conciencia de la decadencia definitiva:

> Fue entonces que aceptó sin reparos la convicción de estar muerto. Estuvo con el vientre apoyado en la pileta, terminando de secarse los dedos y la nuca, curioso pero en paz, despreocupado de fechas, adivinando las cosas que haría para ocupar el tiempo hasta el final... Estaba desprovisto de pasado y sabiendo que los actos que construirían el inevitable futuro podían ser cumplidos, indistintamente, por él o por otro (p. 208).

Es por eso también que Larsen habla «como un padre» con el insolente muchacho de «lo de Belgrano». Le cuenta la historia del joven vendedor de violetas que fue manoteado por dos vigilantes; le regala cincuenta pesos, y entonces le dice:

> Hace años te hubiera roto el alma en vez de aconsejarte. ¿Te acordás de lo que estuve contando? Se había acercado con los ramitos de violetas; era también un invierno. Y cuando los vigilantes lo tocaron, no podía disimular porque todo el mundo lo había visto y no podía enojarse porque la autoridad es la autoridad. Así que hizo la cosa más triste de este mundo; nos mostró una sonrisa que ojalá Dios no permita que tengas nunca en la cara (p. 211).

El consejo que Larsen dirige al futuro del muchacho, ¿le ayudará a evitar la cosa más triste del mundo: el trauma original y la sonrisa torcida que sigue? No. En una obra de Onetti esto sería inconcebible. Pero tal vez el muchacho aprenda algo útil, algo que disminuya un poco la angustia de su vida breve. Esto parece ser lo máximo que se puede esperar en el mundo concebido por Juan Carlos Onetti.

ARMAND F. BAKER

State University of New York at Albany
Albany, NEW YORK (USA)

EL IMPASSE AMOROSO EN LA OBRA DE JUAN CARLOS ONETTI

Acaso en el amor Onetti logre la visión más apasionadamente desapasionada de un mundo en perpetuo desajuste con el hombre que le toca vivirlo. Como él mismo ha señalado, «los hechos son siempre vacíos, son recipientes que tomarán la forma del sentimiento que los llene» (1). La vida en sí carece de significación propia y los actos que supuestamente deben determinar la existencia individual tienen por único objeto no llevarnos a ningún lado. Carrière que no mène a rien.

Al enfrentarse con un nihilismo atroz en el que no cabe la fe ni la solidaridad humana, adonde no llega a salvarlo la esperanza y queda desheredado del único patrimonio del hombre, el amor. Onetti degrada la más poderosa de todas las pasiones humanas negándole cualquier virtud redentora.

Si el amor en los personajes existencialistas de Unamuno donde figura «la hembra predatoria» se redujo al «espasmo biológico» que asegura la continuidad de la especie como se ve en *La tía Tula;* o si en las novelas realistas de Solzhenytsyn la mujer, siempre en segundo plano, aguarda a su hombre prisionero del Estado, en un gesto de lealtad que no llega a recibir ningún reconocimiento para exponer patéticamente el inútil sacrificio de su femineidad (cfr. *Un día en la vida de Ivan Denisovich* o *El primer círculo);* en el mundo infernal de Onetti la mujer se reduce a la caricatura más grotesca del amor: la prostituta (2).

Al señalar los rasgos filosóficos de Faulkner, James Irby establece la influencia del narrador norteamericano sobre Onetti y se refiere

(1) Juan Carlos Onetti: *Novelas cortas*, Monte Avila Editores, Caracas, 1968. Esta edición recoge, entre otras, la primera novela de Onetti, *El pozo*, publicada en 1939, de donde cito p. 24. Aparecen incluidas: *Los adioses, La cara de la desgracia, Tan triste como ella, Para una tumba sin nombre.* Todas las citas de *El pozo, Los adioses* y *Para una tumba sin nombre* que figuran en este trabajo pertenecen a esta edición.

(2) Para mencionar algunas prostitutas notables, basta referirse a *Mami* y la Queca, de *La vida breve;* Rita, que empieza como amante de Marcos en *Juntacadáveres* y termina siendo la prostituta de *Para una tumba sin nombre;* María Bonita, la ex Nora de *Juntacadáveres*, donde los cadáveres son precisamente las prostitutas que Larsen, proxeneta o macró, o «Junta», lleva a Santa María para establecer un prostíbulo con autorización oficial.

explícitamente a «una notable misoginia que atribuye buena parte de la desdicha de los hombres a la mujer y que se caracteriza por un erotismo morboso y una incapacidad de presentar el amor y el sexo de una manera que no sea perversa o trágica y el sentido de un pecado colectivo inexpiable» (3).

La mujer siempre está presente en la obra de Onetti. No como protagonista, sino como personaje secundario en el papel de amante o esposa. Las excepciones más destacadas quizá sean la hija del protagonista de *Los adioses,* novela que constituye en su totalidad una de las raras expresiones narrativas del autor donde figura el amor filial —circunstancia que no se revela sino al final de la novela— y en la actitud casi paternal de Ossorio con la muchachita Victoria de *Para esta noche.* Mas carente de relieve psicológico, la criatura femenina de Onetti va despersonalizándose hasta convertirse en arquetipo.

Son una sola mujer, lo mismo da. No hubo nunca mujeres, sino una sola mujer que se repetía, que se repetía siempre de la misma manera (4).

> Después de todo las mujeres son la misma cosa, cualquier mujer (5).

O cuando reduce a la mujer a un posible mecanismo de escape:

> Acaso se haya abandonado, simplemente, como se vuelve en las horas de crisis al refugio seguro de una manía, un vicio, o *una mujer* (6).

A esa mujer condenada a una sola fase operativa, a un rol fijo, casi estereotipado, han de llegar los personajes masculinos de Onetti presas de un determinismo ineludible que los impele a escaparse de sí mismos y del mundo que los rodea. Puesto que todo en Onetti apunta a una técnica de escapismo intuitivo y expresivo. Se repiten las anchas figuras femeninas, las carnes blancas y fofas, los grandes muslos, los amplios senos, las formidables nalgas. Toda una galería de mujeres empolvadas, difuminadas bajo la luz mortecina del ambiente de subsuelo parece desfilar, casi líquida, como vista a través de un cristal empañado, por las páginas de Onetti.

---

(3) James East Irby: *La influencia de William Faulkner en cuatro narradores hispanoamericanos,* tesis para obtener la maestría en letras españolas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, D. F., 1956, p. 10.

(4) Juan Carlos Onetti: *El astillero,* Buenos Aires, 1969, p. 80.

(5) Juan Carlos Onetti: *Juntacadáveres,* Montevideo, 1964, p. 215.

(6) Juan Carlos Onetti: *El astillero, Op. cit.,* p. 49.

Escapismo es la entrega deliberada de los personajes a la mentira. Ya no «dicen» esto o aquello, sino abiertamente «mienten» esto o aquello (el verbo mentir se encuentra usado con frecuencia como sinónimo de decir). Todos mienten y saben que mienten y que les mienten. Esta aceptación tácita y colectiva de la mentira alcanza su expresión más acabada en *El astillero,* quizá la obra mejor lograda de Onetti. En la visita de Larsen al viejo Petrus en la cárcel donde este último ha ido a parar por la denuncia de Gálvez, la conversación toma un sesgo kafkiano. Ambos saben ya que el astillero es una empresa en pleno proceso de desintegración. Gálvez, Kunz y Larsen sobreviven vendiendo hierros viejos y maderas podridas. Alrededor del astillero y de su señor Presidente Petrus se aglutinan los «gerentes generales» —sólo de nombre—, unidos por la misma falta de voluntad, resignados, apáticos, indiferentes. En un gesto de rebeldía inesperado, Gálvez resuelve denunciar el título falso que le diera Petrus. A esta delación sigue el encarcelamiento del viejo y su entrevista con Larsen, quien intenta manifestarle su adhesión incondicional.

> Perfectamente —asintió Petrus—, tanto peor para él. Me agradaría saber qué medidas tomó usted para sustituirlo. No pensará que una empresa como la del astillero puede funcionar normalmente sin una administración experta y segura. ¿Lo ha dejado cesante por lo menos?
>
> «Cómo me gustaría darle un abrazo o jugarme la vida por él o prestarle diez veces más dinero del que pueda necesitar» (7).

La ficción estalla aquí con la estridencia de los platillos, que culminan el movimiento de una sinfonía donde la música alcanza la nota de plenitud más ancha y sonora. Queda la vibración en el aire aun después de hecho el silencio.

Cierto que el clima es absurdo y se podría pensar en alguna relación de fondo entre el desdichado agrimensor de *El castillo* de Kafka y Larsen de *El astillero.* Fuera del mundo de fronteras indefinidas y de la atmósfera semiirreal de ambas novelas (8), el tono angustiado de Kafka no coincide con la resignación incurable de Larsen. Para Larsen todo está perdido antes de empezar. Si hay lucha, es una lucha apasionadamente desapasionada. Es una lucha sin miedo, «y sin miedo no hay pasiones», ha dicho Onetti alguna vez.

---

(7) Juan Carlos Onetti: *El astillero, Op. cit.,* p. 166.

(8) Por la fragmentación tempo-espacial que caracteriza la narrativa de Onetti podría incluírsele con aquellos autores que cultivan un «tiempo onírico» o «tiempo mítico» de la poesía, elemento estructural de algunas obras del género fantástico que ha alcanzado su mayor expresión entre los escritores del Río de la Plata. En el planteamiento temporal, Onetti se sitúa dentro de la línea del realismo mágico.

LA MENTIRA EN EL AMOR

Después de todo, nada vale la pena. Nada merece la pena. Ni siquiera el amor, que puede darse como el único bien gratuito de la existencia, por feroz paradoja para Onetti, se da más frecuentemente por una cifra concreta. Puesto que la prostitución del amor postula una antinomia al verdadero significado de entrega amorosa, Onetti se siente perversamente atraído por la promesa erótica que constituye una mentira en sí misma y la negación del acto amoroso en su sentido original. «Hay varias maneras de mentir, pero la más repugnante es decir la verdad, toda la verdad, ocultando el alma de los hechos» (9). Verdad es el mundo sórdido de Onetti, donde se muestra el inexorable paso de los años y la desintegración gradual del hombre y de las cosas puestas a la corriente del tiempo. El amor es algo efímero y fugaz que sólo puede darse con la lozanía de la juventud. Más tarde, las enfermedades, la miseria, la lucha por la existencia diaria se encargarán de destruir esa chispa de ilusión que mueve al hombre en sus comienzos. Pero lo curioso es que la cosmovisión literaria de Onetti nos entrega, desde la primera página, al hombre fracasado y a su fracaso personal como *fait accompli*. La falta de dinamismo en el argumento no basta para desalentar al lector, que persiste en asomarse a ese mundo oscuro de seres sin pasado y, más ciertamente aún, sin porvenir. El amor resulta ser otro callejón sin salida, no por desengaño ni desencanto del protagonista —sólo se desengañan los engañados; sólo se desencantan los encantados—, puesto que desde el comienzo él no creyó en nada. Entonces Onetti nos está diciendo la verdad, toda la verdad sobre el sentido de la vida (10). El amor no existe. El mejor facsímil del amor es la prostitución. Sin embargo, tenemos indicios que nos llevan a creer que se nos está «ocultando el alma de los hechos».

AMBIVALENCIA EN EL AMOR

Obsérvese la reacción de Marcos, borrachín y mujeriego, cuando se dirige a Rita, su amante, la que trabaja de sirvienta en casa de los Malabia. La hermana de Marcos, Julita, ha enloquecido aparentemente después de la muerte de su esposo, Federico Malabia, y ahora se halla envuelta en un tortuoso *affaire* con el hijo menor de

(9) Fernando Aínsa: *Las trampas de Onetti*, Montevideo, 1970, p. 125. Citando a Onetti en una entrevista periodística. La misma frase aparece en boca de Díaz Grey en *Juntacadáveres*.

(10) «Así, Díaz Grey esboza en *El astillero* un claro "sentido de la vida". Para ello parte de la base de que "no es más que eso", lo que todos vemos y sabemos, restando toda posibilidad de trascendencia, de "sentido" filosófico a la vida.» Cf. F. Ainsa: *Op. cit.*, p. 30.

la familia, Jorge. Marcos, en un estado de semiembriaguez que lo lleva al soliloquio, resume sus ideas sobre amor, carne y pecado, que abordan el irreconciliable conflicto de la escatología cristiana, donde sexo y amor parecieran ser pasiones incompatibles.

> Pero tenés que oírme. Cuando *Caudillo* se murió no quise tener más perro. Siempre le hablaba y era mejor que hablar con personas. Ese era un perro, un amigo. Me desperté sabiendo que tenía que matar a alguien. Estoy con vos y me quedo loco, después me da asco, ya te lo dije. Pero no te tiene que importar porque es siempre así. Después de todo las mujeres son la misma cosa, cualquier mujer. Y todo está bien, se me ocurre, porque no somos una misma carne y sólo el matrimonio puede hacer que dos sean una misma carne. Mi tío el cura puede convertirnos en una sola carne y entonces yo no sentiría asco. Es así. Te parece gracioso; pero si fuéramos a la iglesia y mi tío nos casara, seríamos una sola carne. ¿Entendés? (11).

Cabe la posibilidad de que los antihéroes de Onetti, esos seres marginados que se desplazan taciturnos por su obra, padezcan, después de todo, de alguna angustia secreta que el autor se empeña en velar. Acaso su trasfondo ideológico contenga más raigambre cristiana de lo que se manifiesta a primera vista, pues si bien es cierto que sus protagonistas ganan en libertad por la indiferencia que los caracteriza, también es verdad que aumenta su desamparo. El amor, como única salvación posible, se resuelve en una fórmula tan compleja como ambivalente, negándose a mitigar la radical soledad del hombre.

> En amar a una mujer se experimenta cierto goce despiadado: la virgen como ser cerrado y preservado de toda infección, ha de dejar de serlo en ese instante de exaltación. Su inmediata descomposición está unida a ese mismo momento en que se ha logrado como mujer; una paradoja que no resuelve Onetti, sino que preocupa a muchos siglos de tradición cristiana (12).

«LA VIDA BREVE» Y ONETTI

En esta novela «oscura y fascinante», como la ha llamado James East Irby (13), se encuentra más de una clave para descifrar la obra de Onetti en su totalidad y poder atisbar «al alma de los hechos».

(11) Juan Carlos Onetti: *Juntacadáveres*, Montevideo, 1964, p. 215.

(12) Fernando Aínsa: *Op. cit.*, p. 101.

(13) James East Irby, sobre *La vida breve*: «Confieso con toda sinceridad que no la entiendo más que de un modo muy parcial; después de muchas lecturas, sigue siendo para mí una obra oscura. Oscura y fascinante.» «Aspectos formales de *La vida breve*, de J. C. Onetti», *Actas del III Congreso de Hispanistas*, El Colegio de México, México, 1970, p. 453.

En el conflicto erótico radica precisamente uno de los aspectos más sinuosos de Onetti y, como paradoja que se potencia, es a la vez fuente de creación, núcleo embrionario, visión integradora de su obra, pese a que se va dando en un proceso de desintegración de su realidad. Esta no llegaría a configurarse si se hubiera resuelto el conflicto básico que la genera y la sustenta (14).

Cuando Onetti publica *La vida breve* por primera vez, en 1950, ya ha cumplido los cuarenta años. Esta cifra, 40, aparece desde 1936 en *El pozo* como una señal ominosa en la vida humana que marca el comienzo del fin. Su preocupación desmedida con los cuarenta se repite *ad infinitum* a través de sus novelas y cuentos cortos. Desconocemos las circunstancias personales en la vida del autor por aquellos años, mas nos aventuramos a decir que la postura cínica y neonaturalista de Eladio Linacero había perdido para entonces todo lo de sensacionalista que propugnara al comienzo para hacerse carne en el corazón de un hombre triste y desengañado. Para 1950, el dolor era ya en él «la única y verdadera fuente de conocimiento»:

> Onetti detesta mirar atrás. Nunca relee sus libros. Lo perturbarían «La sensación del pasado me hace daño», dice. Vive tan metido en su obra que pensar en ella lo aterra. Teme «abandonarse» a escribir. Recordar lo escrito parece afectarlo del mismo modo. Lo ha dejado atrás olvidándolo como ha olvidado su propia vida, tanto es parte de ella. «Yo sólo soy un escritor cuando escribo», dice. «Como su adorado Faulkner—con quien se identifica en muchas cosas, entre ellas la legendaria timidez faulkneriana—, habita un mundo propio, alejado de las corrientes literarias» (15).

Siguiendo a Faulkner, su obra está teñida de un fatalismo todopoderoso concebido no como un determinismo racional y científico, sino como una marcha inexorable hacia la destrucción. El hombre, durando, se destruye, y Onetti está más patéticamente consciente de esa marcha inexorable hacia la nada que muchos escritores de nuestro tiempo. El «existencialismo» de Onetti es de acuñación muy personal y poco tiene que ver con el de Sartre, aunque algunos críticos hayan señalado ciertos puntos afines entre *La náusea* y *El pozo.*

---

(14) «El juego de contradicciones parte de que la prostituta se reparte, en el universo amoroso de Onetti, por cuotas idénticas, las zonas del odio y del posible amor que separa a las mujeres de las muchachas. Ellas serán las únicas capaces de sustentar la piedad, un privilegio que sólo tienen los locos (Julia, Angélica Inés), al mismo tiempo que el amor, un privilegio de las vírgenes.» (Fernando Ainsa: *Op. cit.*, p. 116.)

En *La cara de la desgracia*, el hombre maduro seduce a una adolescente, de la cual se ha enamorado. El conflicto que plantea la virginidad perdida se resuelve con el supuesto suicidio de la joven. «Era un buen responso, todo estaba perdido. Me incliné para besarle la frente y después, por piedad y amor, el líquido rojizo que le hacía burbujas entre los labios.» J. C. Onetti: *Tres noveles*, Montevideo, 1967, p. 43.

(15) Luis Harrs: *Los nuestros*, Buenos Aires, 1968, pp. 220-1.

El «existencialismo» de Onetti no radica precisamente en la consabida fórmula de que la existencia del hombre precede a su esencia —que se sobrentiende—, como tampoco lo desvela la idea de probar lo absurdo de la vida creando un protagonista a lo Meursault. Para Onetti, la palabra «nada» es la clave. Nada ahora, nada antes, nada después. Entonces, ¿por qué escribe? Ante todo, porque tiene necesidad de hacerlo. Después, porque su «mensaje de la nada» constituye para algunos lectores todo un universo perverso y fascinante (16). Y para acabar, aunque no forzosamente en este orden, porque escribe muy bien.

«Para evitar equívocos: afirmo que Roberto Arlt y Juan Carlos Onetti inician la actual narrativa rioplatense y que sobrarían los dedos de la mano si buscase figuras equiparables a ellos dos en estas latitudes de América latina», dice Jorge Lafforgue en su introducción al artículo de Onetti sobre Roberto Arlt «Semblanza de un genio rioplatense», que figura en la compilación del mismo Lafforgue de la *Nueva novela latinoamericana* (17).

Nadie se ilusiona pensando hallarse con un Onetti de carne y hueso que sonría como en los anuncios de dentífricos en televisión o que se empeñe en convertirnos a la doctrina de los Amish o al pacifismo tan encomiable de los testigos de Jehová. Aquí y allá se recogen impresiones de un hombre taciturno, moroso, esquivo y difícil de abordar, puesto que no se encandila fácilmente con las promesas que incitan a otros escritores a dejar su madriguera en busca de la luz pública.

> Ahora ha entrado con pasos trabajosos, signo de agotamiento crónico. Durante sus períodos de insomnio no come ni duerme por una semana. Fuma, bebe y se tortura y después queda tendido días enteros... (18).
>
> ... Más que en su carrera externa, es en sus libros, donde puede rastrearse su curso interior. En ellos no hay ninguna referencia directa a asuntos personales —o mundanos—, pero son, más que en la mayoría de los autores, una casi completa *autobiografía espiritual de su creador* (19).

---

(16) Aunque algunos críticos han hablado del «barroquismo» de Onetti, de la dificultad de ser comprendido por el grueso del público, Onetti escritor tiene más fe en sus lectores que en «exegetas y neodescubridores»... «Siempre he creído además que los lectores, lo único que importa de verdad —y esto es demostrable— no son niños necesitados de que los ayuden a atravesar las tinieblas para esquivar las zanjas o llegar al baño. Ellos, los lectores, son siempre los que dicen la última, definitiva, palabra después de la verborragia crítica que se adhiere a las primeras ediciones.» J. C. Onetti: «Semblanza de un genio rioplatense», *Nueva novela latinoamericana*, compilación de J. Lafforgue, Buenos Aires, 1972, página 373.

(17) J. Lafforgue: *Op. cit.*, p. 365.

(18) Luis Harss: *Op. cit.*, p. 220.

(19) Luis Harss: *Op. cit.*, p. 225.

Ni sus novelas ni sus cuentos terminan con una nota de esperanza —excepto en notables excepciones que se prestarían a análisis muy sutiles— y ciertamente comienzan cuando los hechos ya son irreversibles. No deja de sorprendernos, pues, que en el citado artículo sobre Arlt un Onetti casi desconocido comparta reflexiones que hubiera sido difícil atribuirle de no conocer sus fuentes.

«No nos dirá nunca, de manera torpe, genial y convincente, que nacer significa la aceptación de un pacto monstruoso y que, sin embargo, estar vivo es la única verdadera maravilla posible. Y tampoco nos dirá que, absurdamente, más vale persistir» (20). ¿Es todo para Arlt o queda algo de lo dicho para él?

Onetti ha expresado en alguna entrevista que la experiencia profunda no se puede transmitir (21). Podríamos afirmar que la gestación de *La vida breve* sucede durante una honda crisis emocional del autor y que, como resultado de dicha crisis, se convierte para Onetti en instrumento de catarsis. Esta experiencia profunda no llegará a lograrse por comunicación verbal en primera instancia, sino por el poder intuitivo del lector al comprender las intenciones del autor y volver a recrear la obra desde adentro. Estos son los críticos de la simpatía, como los ha llamado Enrique Anderson Imbert, capaces a veces de mayores aciertos que «el académico preocupado por la ortodoxia de su inútil prosapia».

TECNICAS DE EVASION EN «LA VIDA BREVE»: AMOR, MENTIRA Y MUERTE

La vida breve es una elegía. Es la despedida a la vida sin el tránsito por la muerte. Es la mirada fija de Prometeo sobre los buitres que llegan a devorarle las entrañas. Es la conciencia del hombre de su soledad radical y de sus muertes cotidianas. Es la impotencia del hombre ante su impotencia. Es el rechazo de todos los valores impuestos a su especie y a su pobre condición humana para vengarse en la ficción de lo que jamás podría vengarse en la realidad. Es el

(20) J. Lafforgue: *Op. cit.*, pp. 376-77.

(21) «Todo estudioso de Onetti que sienta el latido del dolor de la aventura humana, el pavesiano *mestiere di vivere*, ha de verse limitado por su propia expresión. Pero ¿cómo analizar y comentar esas líneas que Onetti interpone a cada paso ("Larsen sintió el espanto de su lucidez", "Tuvo ganas de reír..., de hacer una crueldad a la que nadie pudiera descubrirle la causa") con el lenguaje del crítico profesional o del académico preocupado por la ortodoxia de su inútil prosapia? No; la gran obra en torno a Onetti la escribirá *algún poeta* motivado como él por la oscura necesidad de ofensa y desgaste, herido como él por la oquedad punzante de su permanente insatisfacción irremediable.» Luis A. Díez, en el «Prefacio a la tesis doctoral de Ivonne Perier Jones», *The Formal Expression of Meaning in J. C. Onetti's Narrative Art*, Cidoc, Cuaderno núm. 59, México, 1971, p. 0/7. Cabe recordar aquí las palabras de Michel Butor: «Le román est le poème qui se lit.»

derecho del creador, libre en su creación de inventarse mundos y vidas para escapar a la insoportable certidumbre de que no le ha sido deparada más que una sola marcha irreversible por la tierra. Es el jadeo sordo de un hombre, de todos los hombres, oprimido por la sociedad, mutilado por la razón, desgastado por el dolor en el gris *continuum* que lo rodea. Y como poeta, es el hombre que siente el martilleo rítmico del reloj amplificándose siempre a través de un parlante hasta llegar al borde, nada más que al borde, de perforarle los tímpanos. El motivo erótico como elemento integrador y constitutivo de *La vida breve* alcanza su expresión más patética en la extraña figura dementoide de una prostituta, la Queca. La Queca encarna todas las posibilidades de escape y evasión para Brausen. Incluso el propósito de matarla, antes de que se le adelante Ernesto, constituye el abandono a esa pasión por el delito que llevamos a oscuras en nuestro ser. «En el fondo de nuestros corazones todos amamos el mal», dice Dostoievski en *Los hermanos Karamazov.* El amor ha de presentarse para Onetti en forma perversa, sádica y cruel a veces, trágica y brutal siempre y, sobre todo, como un pecado inexpiable de la humanidad desgarrada en una tradición milenaria donde siempre han figurado alma y cuerpo escindidos.

«Asceta, como se burla Stein, por la imposibilidad de apasionarme y no por el aceptado absurdo de una *convicción eventualmente mutilada»* (22). ¿Habla aquí Juan María Brausen o Juan Carlos Onetti? Es posible que su actitud cínica y resignada no sea sino forzoso corolario del derrumbe de una gran pasión vital que alguna vez existió en él y que resultó inoperante ante la ínfima medida del hombre. Para llegar a ser un gran cínico es necesario haber sido primero un gran creyente.

Que *La vida breve* es todo un mecanismo de escape en su mejor forma expresiva e intuitiva basta verlo en el epígrafe tomado de un romántico, Walt Whitman donde Onetti resume su intención de huida hacia algo mejor, aunque pernicioso y temido:

O something pernicious and dread!
Something away from a puny and
pious life!
Something improved! Something in a
trance!
Something escaped from the anchorage
and driving free!

W. W.

---

(22) Juan Carlos Onetti: *La vida breve,* Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1968, p. 53. Todas las citas de *La vida breve* que figuran en este ensayo pertenecen a dicha edición. A continuación de cada cita se darán las iniciales LVB y el número de página correspondiente.

Algo pavoroso que lo arranque de una vida diminuta y piadosa, que lo ponga en un trance (como tránsito a otro estado distinto al que lo precede) y donde ese «algo» escapado haya roto amarras y se mueva en libertad.

La salida para Brausen sólo reside en el desdoblamiento de personalidades. El único escape posible, fuera de la muerte, que le queda al hombre una vez que desciende al infierno en la tierra se halla en la locura o en los juegos de la imaginación. La mujer constituye la vía de acceso a esos mundos que nacen convocados por la pluma de Onetti.

La conciencia absoluta de su orfandad y su feroz rebeldía a las limitaciones del tiempo, que mide indiferente su pesar, lo llevan a Brausen a un estado de sensibilidad exacerbada donde comienza a moverse en zonas fronterizas entre la realidad y la ficción hasta que parece terminar instalándose definitivamente en el mundo irreal de Santa María. Es así que con *La vida breve* Juan María Brausen adquiere una identidad definitiva como fundador de Santa María. Se hallan referencias a su estatua en *El astillero, Jacob y el otro, Juntacadáveres* y en la mayoría de las narraciones escritas después de 1950 que tienen lugar en la mítica población de Santa María.

> Calmándome y excitándome cada vez que mis pies tocaban el suelo, creyendo avanzar en el clima de *una vida breve* en la que el tiempo no podía bastar para comprometerme, arrepentirme o envejecer *(LVB*, p. 56).

Pensamientos de Brausen en su primera visita furtiva al departamento de la Queca, vecino al suyo, después de haberla oído reír y hablar con sus visitantes a través de la pared que la separa del cuarto donde duerme Brausen con su esposa, Gertrudis, al comienzo de la novela.

En una visita posterior, Brausen vuelve a referirse a la misma sensación de extrañeza, unida a la posibilidad de evasión dentro de una dimensión desconocida:

> Moví la cabeza, fui anotando cada cambio de la habitación, recordé mi primera visita al departamento, la fisonomía del desorden de la acumulada experiencia. Pero algún desconocido elemento continuaba imponiéndose, emanaba el mismo clima de alegría sin motivo; la sensación de una vida fuera del tiempo y rescatable *(LVB*, p. 79).

Onetti comparte con Octavio Paz la creencia de que los objetos, pese a su caducidad, han de hacerle frente al desgaste del tiempo

y quedar como testigos de la experiencia humana allí donde el hombre debe rendirse anticipadamente:

> Y además de todo lo que me era posible ver y olvidar, además de la decrepitud de la carpeta y su color contagiado a los vidrios, además de los desgarrones del cubremantel de encajes que registraban antiguos descuidos e impaciencias... un par de guantes forrados de piel... el olor a fósforo del sudor (de los guantes) que el tiempo gastaría hasta transformarlo en nostalgia (*LVB*, p. 57).
>
> ... descubro que cada minuto salta, brilla y desaparece como una moneda recién acuñada, comprendo que ella me estuvo diciendo a través de la pared que es posible vivir sin memoria ni previsión (*LVB*, p. 82).

Un poderoso afán de abolir el tiempo en lo único reconocible que tiene, el pasado y el porvenir, ha empezado a hacer carne en Brausen como fruto del dolor ante la mutilación de Gertrudis por el cáncer, que le ocasiona la pérdida de un seno y la muerte del amor que alguna vez se tuvieron. El deterioro físico o mental a través de la enfermedad y la locura (23) parece acompañar a los personajes de Onetti, dando inmediatez al desgaste lento y progresivo con que nos vamos encaminando hacia la muerte inadvertidamente:

> Oí llorar a Gertrudis, seguro de que continuaba dormida. «Mi mujer corpulenta, maternal, con las anchas caderas que dan ganas de hundirse entre ellas, de cerrar los puños y los ojos, de juntar las rodillas con el mentón y dormirse sonriendo» (*LVB*, p. 24).
>
> Aspiré el aire hasta que sentí que se me cerraba la garganta y que mi cuerpo entero quería abandonarse a los sollozos que había estado postergando en las últimas semanas (*LVB*, p. 55).

En la primera parte de *La vida breve* alternan los capítulos entre lo que parece ser «la realidad», la vida de Brausen con Gertrudis, donde se intercala la voz de la Queca hablando a través de la pared en «frases intermitentes» que él escucha distraído, «sin creer» en lo que ella dice, y los episodios de Díaz Grey y Elena Salas, que supuestamente Brausen va escribiendo para salir de su estrechez económica. De las cinco mujeres que figuran en *La vida breve*, Gertrudis, Miriam (Mami), Raquel, Elena Salas y la Queca, dos son prostitutas: Mami, jubilada ya, y la Queca. Mami parece encarnar

(23) Dignos de mención son «el hombre» que va al sanatorio a morir después de haber sido un gran deportista, campeón de *basket-ball*, protagonista de *Los adioses*. Rita, la prostituta de *Para una tumba sin nombre*, muere de tuberculosis ante la pasividad enajenada de su amante, Jorge Malabia, convertido caprichosamente en su macró, que no hace nada por salvarla. Angélica Inés, de *El astillero*, y Julita Malabia, de *Juntacadáveres*, consiguen evadirse de la realidad por medio de la locura.

el ideal de Eladio Linacero al recurrir a las dos únicas personas que, según él, pueden comprenderlo: un poeta y una prostituta. Cuando Mami, con su «fofa cara de bebé», canta frente a las «empavesadas prostitutas que torcían expresiones dramáticas y pensativas bajo las frases de la vieja *chanson*» (*LVB*, p. 147), aparece aquí el nombre de la novela, y en los versos que siguen el argumento quisiera reducirse a un esquema engañosamente simple:

La vie est breve
un peu d'amour
un peu de rêve
et puis bonjour

La vie est breve
un peu d'espoir
un peu de rêve
et puis bonsoir (24).

Elena Salas surge en el embrionario mundo de Santa María desprovista de toda pasión, excepto su adición a la morfina. Díaz Grey le proporciona el escapismo de la droga, a la cual él se encuentra adicto también. Aunque el pasado del médico Díaz Grey se ignora, éste representa uno de los tipos marginados con posible prontuario policial, tales como Larsen en *El astillero* y después en *Juntacadáveres;* Díaz Grey nace para permanecer como testigo y narrador imparcial en otras obras de Onetti, ocultando a medias su verdadera identidad, que podría resultar siendo la del autor mismo. Si la morfina es uno de los medios de evasión física menos accesible a sus protagonistas, el alcohol y el tabaco, en cambio, constituyen pausas casi periódicas en la gran mayoría de las novelas de Onetti. Los personajes no atinan a decir nada sin llevarse primero una copa de ginebra o vino a los labios, o encender mecánicamente un cigarrillo. Fuman los hombres, las mujeres, los jóvenes. Subrayan su aburrimiento perpetuo entre volutas de humo donde parecen flotar en una atmósfera de niebla, sueltas para siempre sus amarras con la realidad. Por medio de la fragmentación tempo-espacial que singulariza el estilo de Onetti, el humo de los cigarrillos comienza a filtrarse entre líneas hasta provocar, gracias a la imagen reiterativa que lo gobierna, una reacción olfativo-visual donde los acontecimientos y los personajes parecen suspendidos detrás de una cortina gris de humo. *La vida breve,* con los cambios de una situación a otra sin nexos aparentes entre sí, va agudizando en el lector esta sensación de irrealidad donde puede acabarse pensando que todo fue un sueño que soñó Brausen, como él mismo llega a decirlo en un momento de la obra:

(24) La presencia de elementos naturalistas o neonaturalistas en la obra de Onetti ha hecho pensar a los críticos en la posible afinidad con Pavese, Celine o Moravia. Dentro del período naturalista en Latinoamérica, el chileno Augusto d'Halmar publicó un cuento, *En provincias,* que tiene por epígrafe la misma *chanson,* «La vie est breve». Sin embargo, Onetti no se parece a nadie, y nadie ha podido imitarlo hasta ahora.

> Sentí que despertaba—no de este sueño, sino de otro incomparablemente más largo, otro que incluía a éste y en el que yo había soñado que soñaba este sueño— *(LVB,* p. 222).

Que Onetti tuviera presente al *Quijote,* o a Velázquez, o a Hamlet cuando escribió *La vida breve* es muy posible. Al igual que pintores que aparecen en sus propios cuadros, como Velázquez en *Las Meninas,* hay escritores que se convierten en personajes sin perder su verdadera identidad, tal como lo hicieran, entre muchos otros, Cervantes y Shakespeare. Onetti ya concebía la idea de la «obra de arte dentro de la obra de arte», y para subrayar esa intención incluso aparece junto a Brausen como el individuo—«un tal Onetti»—que le alquila la mitad de la oficina donde Brausen finge dedicarse a sus ocupaciones diarias (cf. pp. 188 y 191).

Luego que muere su amor por Gertrudis en un «día impreciso», «... tan lejos de su origen como un emigrante que hubiera arrastrado furiosamente la vida» *(LVB,* p. 69), Brausen comienza a desdoblarse y, convertido en Arce para la Queca, decide entrar en una nueva etapa amorosa.

«Mundo loco» es la muletilla de la Queca, y al verla muerta no se le ocurre más que pensar en este sonsonete que le oía recitar a través de la pared y con el que la mujerzuela daba comienzo y fin a sus comentarios más triviales. «Repetimos que el amor es comprensión—le ha dicho Gertrudis—, y, sin embargo, sólo dura mientras no podemos comprender del todo, mientras podemos prever con miedo la sorpresa, el desconcierto, la necesidad de empezar a comprender, otra vez, desde el principio» *(LVB,* p. 102). ¿Qué misterio puede haber en el amor por una prostituta donde la pasión ha de ser prevista? Empero, con la imaginación como acicate, llenando por su cuenta los huecos que le quedan de las palabras de la Queca percibidas a medias a través del tabique que los une y los separa, Brausen logra forjarse una pasión oscura y fascinante, que ha estado creciendo lejos de ella con una vibración maligna e incontrolable. Mientras la espía desde un café para ver con quién sale acompañada del departamento, Brausen nos dice que está «atendiendo aquella alegría que necesitaba la soledad para crecer» mientras miraba a los hombres que llegaban a la esquina del café «y suponía sucesivamente que habían estado con la Queca, trataba de imaginar qué porción de sufrimiento traían consigo o lamentaban haber dejado en la mujer» *(LVB,* p. 77).

El amor de Eladio Linacero y su esposa, doña Cecilia Huerta de Linacero, llegó a merecer la reflexión de ser «algo demasiado mara-

villoso para que uno pueda andar preocupándose por el destino de dos personas que no hicieron más que tenerlo de manera inexplicable» (25). Pero de ese amor no quedó nada, y en la pasión ruín y obscena por Ana María de *El pozo* sólo se puso de manifiesto «el deseo de humillarla». La progresión tortuosa de este deseo sádico de «humillar» a una mujer sigue un curso ajeno a los sentimientos humanos hasta dar con Brausen, el personaje esquizoide de *La vida breve,* para quien su extraña pasión por la Queca debe culminar en la muerte de esa «mujer desdeñable que es mi amante» *(LVB,* p. 137).

Sin embargo, muy al comienzo de la novela, cuando no ha hecho más que asomarse al infierno que vislumbra apenas, se le ocurre entonces a Brausen «vaga, sin ecos, viniendo y yéndose, siempre superficial, como un capricho de primavera, la idea de matarla» *(LVB,* p. 64). Así como las técnicas de evasión a las pequeñas muertes cotidianas exigen distracción en el alcohol, el cigarrillo e incluso las pastillas de menta que Brausen mastica compulsivamente a media noche en la cama para el perenne aburrimiento que lo consume, un revólver simbólico aparece en manos de Brausen, Larsen, el príncipe Orsini y otros personajes. De todos ellos, acaso sea Orsini el único con legítimo derecho a llevar el arma en caso de que el gigante Van Oppen se descontrole y quiera descuartizar a su entrenador y único amigo. En cambio, tanto para Brausen como para Larsen, el revólver oculto que palpan y acarician a solas simboliza una última esperanza secreta, cifrada quizá en la voluntad individual de acabar con una vida, ya sea propia o ajena, cuando ellos lo dispongan (26).

Extrañamente, su «amor» por la Queca alcanza tales desenfrenos que a veces llega a resarcirlo de todo lo que le ha sido arrebatado y estaría «dispuesto a pagar cien Gertrudis adolescentes con dos senos y la totalidad de este Brausen como precio de la repetición del momento» en que la posee «o por volver a mirar en su cara, sólidas, palpables, la cobardía y la abyección» *(LVB,* p. 104).

Un vértigo de perversidad se ciñe a los protagonistas masculinos de Onetti, fuerzas centrípetas adonde van a caer las mujeres inútilmente maltratadas, criaturas deshumanizadas, desprovistas de relieve y contextura moral, «cosificadas» por un hombre que las halla tan repugnantes como los hijos que llevan a veces en el vientre (27).

---

(25) Juan Carlos Onetti: *Novelas cortas,* «El pozo», *Op. cit.,* p. 23.

(26) La protagonista de *Tan triste como ella* acaba quitándose la vida después de asegurarse repetidas veces que tiene un arma en su poder hasta que resuelve matarse.

(27) Esta actitud brutal se observa en referencia al embarazo de Raquel, por la que expresa repugnancia. «Repugnantes» son los sobrinos de la Queca. Asco y repugnancia manifiesta al final por la mujer encinta de Gálvez en *El astillero,* cuya descripción mantiene una asombrosa afinidad con la mujer embarazada que salva el prófugo en la inundación que se narra en *Las palmeras salvajes,* de William Faulkner. La vestimenta masculina de las dos

El amor y la muerte son para Onetti reverso y anverso de la misma trama. Si la posesión de la mujer destruye el amor que se concibe por la virgen y el transcurso del tiempo desgasta la juventud, único don apetecible en la mujer, no cabe entonces más salida que la muerte. Pese a los mecanismos de evasión que se forja Brausen con su identidad de Arce para la Queca en Buenos Aires y de Díaz Grey para Elena Salas en la fabulosa Santa María, todos los caminos, ilusorios o reales, acaban siempre en una mujer. Ese «usted» a quien se dirige en el último párrafo de *La vida breve*, ese «usted» que camina a su lado a quien antes no ha intentado proteger, no es sino el comienzo de una nueva vida para el creador que ha podido plasmarla en su imaginación junto a una mujer sin nombre.

Antes Brausen ha vivido sujeto a la necesidad de «seguir siendo Arce en el departamento de la Queca y seguir siendo Díaz Grey en la ciudad junto al río» *(LVB,* p. 130). Ha pensado que él o Arce, como si fueran personas distintas, pueden matar a la Queca. Ha temido que concluya el desdén y el desprecio que lo atan a la prostituta y pensado que se sentirá solo, abandonado por todos, si la fuerza del odio puede terminar, siempre resistiéndose «a la promesa de contento definitivo que me anticipaba a la idea de matarla y verla muerta» *(LVB,* p. 180).

La golpea cada vez más desinteresado, «con golpes metódicos y desanimados, a los que se abandonaba la Queca con risa pareja» (28) *(LVB,* p. 208). Y siempre la duda sobre su propia identidad debatiéndose antes del desgarrón final en que acabará siendo Díaz Grey para siempre. «Yo, el puente entre Brausen y Arce, necesitaba estar solo» *(LVB,* p. 185). ¿Nos habla aquí ya como Díaz Grey o ha irrumpido súbitamente la voz del creador Onetti?

Pese a que está seguro de que puede matarla, Ernesto, cuyo nombre ya se menciona en el primer capítulo y sin duda macró de la

---

mujeres, especialmente los zapatones de hombres que calzan, más la actitud de repulsión del penado, son características análogas a «la mujer» de *El astillero* y al repudio vergonzante con que la abandona Larsen cuando está por dar a luz. Desdeñoso es el tratamiento del «feto» con que se refiere al hijo que lleva en el vientre la joven de *El caballero... y la virgen encinta que vino de Liliput.*

(28) Es frecuente que los protagonistas de Onetti castiguen a las mujeres sin otra razón que el hecho de ser mujeres. *Juntacadáveres* expone una relación sadicomasoquista entre Jorge Malabia y la desquiciada Julia. «La hago caer de espaldas y le pego en la cara, una sola vez, sin violencia. La sujeto y la beso, le hago doblar una rodilla y casi riéndome agradecido, libre de ella, feliz ahora de haber atravesado paciente el larguísimo prólogo, el juego y la espera que ella supo imponer, entro en el temblor del cuerpo, amo la crueldad y la alegría» *(Juntacadáveres,* Montevideo, 1964, p. 212). Y, sin embargo, Jorge Malabia, personaje mitómano y esquizoide no se escapa a la ambivalencia amor-pecado heredada del concepto judeocristiano ni a la conciencia tiempo-muerte, que lo mantiene alerta en sus mayores extravíos aparentes, «... cubierto por ella y sus locuras», piensa Jorge antes de pegarle, «cubierto por mi edad, por mis culpas, por los muros y el aire de la habitación, por la distancia que me separa de la muerte» *(op. cit.,* p. 112).

Queca, se le adelanta. Brausen la encuentra muerta sin darle tiempo a Ernesto para huir o esconderse. Ante la perplejidad del asesino, Brausen lo ampara y juntos hacen el tránsito a Santa María, donde ambos intentan refugiarse asumiendo un absurdo destino común. Ernesto es finalmente atrapado por la Policía en una ciudad junto al río llamada Santa María, tal y como naciera de la imaginación de Brausen al comienzo de la novela. La ficción se ha hecho realidad. ¿O fue acaso lo que parecía realidad la verdadera ficción? Queda la duda de una posible inversión de planos, con cuyo artificio se complace en jugar Julio Cortázar en algunas de sus narraciones posteriores a *La vida breve* (cf. *La noche boca arriba)* y que llevań la marca inconfundible de las lúdicas estratagemas literarias de Borges.

Es oportuno volver a insistir que la singular estructuración de *La vida breve* contribuye a la creación de una atmósfera irreal que parece ser resultante no de un contenido fantástico o sobrenatural, sino de un planteamiento y desarrollo en cuya técnica radicaría el verdadero suceso de la novela, preludio del realismo mágico en el Río de la Plata. Si bien el punto de gravedad de la obra parece centrarse en un protagonista único, de ninguna manera puede pensarse que se trata de una novela de personaje, puesto que tanto Brausen como Larsen y Osorio tienden a perder relieve en vez de incrementarlo a medida que se avanza en la narración.

En cuanto a la acción, poco puede esperarse del conflicto mismo de la intriga central: Onetti no escribe novelas de acontecimiento. Sólo le interesa demostrar que el hombre está irremisiblemente condenado al fracaso y a la muerte. Es una criatura sentenciada sin lenidad a atravesar por situaciones humanas de las que no es posible salir airoso. La imposibilidad radica en querer imaginarse que existe Dios, el amor, la esperanza, cuando no existen sino los fantasmas inmensos que uno se ha formado de ellos para mitigar su ausencia. Onetti se propone desenmascarar los grandes mitos humanos, dejando al hombre en la penosa indigencia que le corresponde como único y auténtico derecho.

EL ESCAPISMO POR LA MENTIRA

Si la vida es una farsa, entonces hay que participar en ella. De ahí que sus protagonistas sean farsantes y mentirosos desganados.

Larsen ha persistido en sus visitas a la hija de Petrus, Angélica Inés, cuya locura pasiva armoniza con el derrumbe de la vieja mansión donde se encuentran a la media luz de los atardeceres con la

ayuda de la criada Josefina (29). Angèlica Inés miente con la libertad ganada en la demencia. Larsen miente por hábito y por costumbre. Jorge Malabia se miente a sí mismo por necesidad psicopática cuando resuelve vivir con Rita y ser mantenido por ella para poder jugar al papel de proxeneta que le atrae simplemente por perversidad. Tan en serio toma su nueva función que dèja de lado bienestar y fortuna personal para poderse identificar con el papel que ha escogido. Pasa pobrezas al lado de la prostituta y la ve pasivamente ir muriéndose de tuberculosis. Con el mismo celo de un iluminado uncido por Dios para llevar a cabo la salvación de un alma, los personajes centrales presencian o ejecutan impávidos su destrucción o la destrucción de otros, puesto que el suicidio no es regla, sino excepción, en la obra narrativa de Onetti.

La mentira más portentosa puede hallarse en el artificio erótico donde se funden el concepto de virgen, cortesana, ángel, demonio para justificar la existencia de un amor sin amantes. La mujer es agua y fuego: vida y destrucción. Todo lo contamina y lo sacraliza. Si la angustia existencial lleva al hombre a escaparse de sí mismo en la mujer, el amor sin amantes que postula Onetti le niega toda posibilidad de escape.

Brausen espera a la Queca «sin amor, sin deseo siquiera», y quisiera poseerla «sin pasión, como un alimento» *(LVB,* p. 178), burlándose así de las leyes que han inventado los racionalistas, los poetas del amor y sus catecúmenos. Más que el amor, es el odio lo que lo mantiene, y se regocija reconociendo lo innecesario de su participación en la farsa. La gratuidad de sus acciones, la perversidad o el sadismo que acompañan a su «amor» son tanto más ruines y sórdidos porque obedecen a un odio inventado para sobrevivir. A un odio que lo defienda del aburrimiento y la indiferencia. Brausen dice: «Ya no estaba obligado a mentirle para excusarme; sentía, en cambio, el placer y la necesidad de mentir» *(LVB,* p. 83), «... de la resolución que me había llevado a visitarla y a mentirle...» *(LVB,* p. 99).

Hay un abierto y claro desafío a la vida, a la desproporción entre lo que la vida promete y lo que finalmente entrega. ¿Por qué no engañar a los demás si nos trajeron a nosotros engañados para empezar? Sin obligarnos a fingir y a aceptar las ficciones de los otros, la vida sería aún más intolerable, parece estar diciéndonos Onetti.

(29) La más lúcida síntesis del fracaso se da en el último episodio cuando, perdido el astillero, Angélica Inés y una posible 'fortuna, Larsen resuelve dormir esa noche con la criada. «No quiso enterarse de la mujer Angélica Inés, que dormía en el piso de arriba, en la tierra que él se había prometido. Se hizo desnudar y continuó exigiendo el silencio durante toda la noche, mientras reconocía la hermandad de la carne y de la sencillez ansiosa de la mujer.» *(El astillero, Op. cit.,* p. 87).

Si la realidad es movediza, inconstante, engañosa, fluctuante, ¿de qué asirse? ¿En qué creer? ¿Por dónde escapar? La Queca, «muerta, definitiva», le ofrece a Brausen la confirmación de «una solidez negada a los vivos» *(LVB,* p. 242). La primera visión del cadáver le arranca una afirmación de fe en la muerte, donde, según Brausen, la Queca logra contornos definitivos: «Y el cuerpo era el de la muerte, intrépido, encendido de fe, manteniendo el obvio escorzo de las revelaciones (...) el rostro de la muerte insomne, activo...» *(LVB,* página 226).

Cuando compara las vidas y las muertes de Elena Salas y la Queca afirma que «el amor debe desembocar rápidamente en la muerte» *(LVB,* p. 262 (30).

Y como corolario y síntesis de los temas de *La vida breve,* Brausen medita ante el cadáver encogido de la prostituta descrito con minuciosa sordidez neonaturalista sobre la búsqueda de la identidad de los personajes por él creados, en la novela. Cierto es que bien puede atribuirse tanto a Onetti como a Brausen la siguiente reflexión:

> Si alguno de los hombres que yo había hecho no lograba —por alguna sorprendente perversión— reconocerse en el amor, lo haría en la muerte; sabría que cada instante vivido era él mismo, tan suyo e intransferible como su cuerpo; renunciaría a buscar cuentas y a las eficaces consolaciones, a la fe y a la duda *(LVB,* p 264).

La muerte tiene para Onetti una función totalizadora, la única salida capaz de confirmar la existencia de un hombre. «Que muera si es preciso; / sólo así podré saber que sí ha existido», escribió alguna vez un poeta que dudaba sobre la existencia de su amor.

Si sus personajes no han querido conocer las formas más apacibles del amor y las únicas pasiones con «derecho de piso» son el odio —un odio impotente del que no muere nadie; sólo sirve para nutrir al protagonista— y el amor —un amor que no lleva a ningún lado, un callejón sin salida—, no debe desconocerse por eso la autenticidad de una postura literaria que Onetti no comparte con nadie.

Octavio Paz ha dicho que la poesía es la consagración del ins-

---

(30) Jorge Malabia describe el cadáver de su amante, Julita, a la que en su muerte parece querer más que en vida: «La miré. Apenas se balanceaba y parecía hacerlo por capricho. Colgada de una viga, posiblemente con las vértebras rotas, la cabeza torcida, asomaba la punta burbujeante de la lengua. Se había amortajado con una túnica blanca de colegial, severa y tiesa por el almidón; se había adornado con un gran moño de corbata azul... Oscilaba pendiente de la viga, balanceada con respeto por el viento de fin de noche. Los muslos se alargaban incongruentes, algo chorreaba espacioso.» *(Juntacadáveres,* Op. cit., pp. 273-4.) Obsérvese la crudeza neonaturalista y detallista de la descripción.

tante. En *El pozo,* Linacero intentó hacer revivir a Cecilia el momento más inolvidable de su amor. El fracaso tuvo ribetes de sadismo. A Eladio Linacero no lo volvimos a ver más. De Onetti, después de cumplir los cuarenta años, pensamos que se puso demasiado viejo para volver a creer en esas cosas.

Fiel a sí mismo, el protagonista de Onetti ha declarado a la mujer imprescindible en su vida, ya sea como muchacha joven o prostituta. Que no la acepta en un nivel de igualdad es quizá herencia cultural hispánico-árabe. Pero, de no ser así, él mismo iniciaría la ruptura de sus propios esquemas incorporando a la criatura femenina como algo asequible dentro de una obra que propugna precisamente lo inasequible. No. La mujer debe quedar marginada como queda todo lo demás en el universo literario de Onetti. Un destino de fracaso, de impotencia y resignación se impone a un contorno donde hay que saber de antemano que la empresa humana no tiene un final feliz.

Para apreciar su obra hay que entregarse sin retaceos, sin querer sondear las causas de tanta amargura, porque detrás de todo está la presencia portentosa de un gran escritor de nuestro siglo.

CELIA DE ZAPATA

San José State University
SAN JOSE CALIFORNIA, 95112 (USA)

EL AMOR COMO BUSQUEDA IMPOSIBLE DE LA PERFECCION *

—¿Qué te parecieron? —volvió a preguntar Tito.
—Son mujeres —dije, sacudiendo desinteresado una mano.

Juntacadáveres

Había empezado a quererla y la tristeza comenzaba a salir de ella y derramarse sobre mí.

La cara de la desgracia

Si amar es una forma de actuar en el mundo de los demás, el amor supone siempre una forma de compromiso individual e íntimo con una circunstancia que ha roto su aislamiento y su pasividad y que intenta ser diálogo y acción. En la obra de Juan Carlos Onetti, el amor aparece justamente como esa única forma de acción que hace posible la ruptura de una esencial condición marginal de sus héroes.

Así, cuando los protagonistas, aburridos o resignados de sus cuentos y novelas, deciden participar en el mundo que *apesta,* sólo tienen un modo de hacerlo: odiando o amando, dos sentimientos no necesariamente antagónicos.

Y esa voluntad, para lograr plasmarse con eficacia, necesita de un catalizador inexorable: la mujer. Lo que motiva al personaje de Onetti, lo que únicamente logra romper su estado existencial básico —el fatalismo—, es la presencia de una mujer y las relaciones que suscita. Una mujer, la mujer que Onetti persigue siempre (e inútilmente) en todos sus relatos, desde *El pozo* a *La novia robada.* La mujer a la que se ama o se odia con igual intensidad, pero con la cual existe una relación de «dolorismo» para encarar el tema del amor, ya que el protagonista preferirá siempre —como típico integrante de una época de disociación y no de una composición o uni-

* Con el título de «La función del amor» se publicó en *Las trampas de Onetti,* por Fernando Aínsa (Edit. Alfa, Montevideo, 1970, pp. 93 a 123), el texto básico del presente trabajo, enriquecido posteriormente a la luz de una proyección del concepto y la idea onettiana del amor en la tradición literaria y filosófica occidental. El presente texto forma parte de la segunda edición de *Las trampas de Onetti,* actualmente en preparación.

dad— la angustia o el sufrimiento al goce sereno de un amor, goce que no se encara como algo posible. El análisis de la función del amor resulta, pues, esclarecedor de sus claves esenciales, entendiéndolo, en cada una de la sus variantes, como jalones de una misma búsqueda imposible.

El personaje de Onetti parece supervalorar la serie de sentimientos que enriquecen el amor hasta sufrir el espejismo de hacerlo inasequible, exaltado por los ribetes de su propia irrealidad. Ese sentimiento revierte en reacciones psicológicas insospechadas por él mismo. Su inventario, reconocible directa o indirectamente, es apasionante.

El atributo de un instante

El amor, como potencial realización, es siempre atributo de un instante en la obra de Onetti. El único modo de conservarlo sería hacer de ese instante una dimensión eterna del tiempo. Si ese movimiento fuera posible, se rozaría el estado beatífico, más allá del éxtasis momentáneo, que suele derretirse como la cera de una vela alimentada por su propio fuego. El único modo de lograrlo literariamente sería por la poesía. Rodear al amor, en el momento en que se realiza, de tales atributos de belleza y poesía que pudiera encontrar allí la medida de su propia liturgia: a repetirse, a conservarse como un raro talismán. Ese ritmo de la poesía podría preparar su concreción, pero Onetti prefiere manejar las mismas claves poéticas que lo desmienten: la imposibilidad de fijar ese instante, lo irrecuperable que resulta ser el pasado, aun reconstruido *(El pozo, La vida breve)*, la presencia de la muerte interrumpiendo toda esperanza *(La cara de la desgracia)*. Esa imposibilidad no es menos poética que haber hecho posible al amor, rodeando al instante de las garantías que la vida no da nunca; pero es poesía de tormento y no de plenitud, dolorismo y no serenidad.

Hay un juego pendular, de larga tradición mítica, entre la vida y la muerte en esta concepción onettiana del amor. Como el Adonis, que debía vivir amando a Venus y descender al infierno de los muertos para entregarse a Proserpina, el rito cíclico de un amor que aproxima periódicamente a la vida y la muerte como expresión de la repetición misteriosa de la fertilidad, reaparece frustrado en Onetti: el amor de sus protagonistas será un amor sin descendencia. La cadena misteriosa que alienta la vida: morir para resucitar, amar para acercarse a la muerte, quedará frustrado en el propio eslabón de su planteo.

El ideal del amor imposible o negado más allá del instante que

no puede conservarse se encarna en un tipo de mujer perfectamente definido en la obra de Onetti: las muchachas (dueñas aún de su pureza) que pueblan la mayoría de sus relatos. Más allá de la muchacha está la mujer —«madura y sinuosa»—, y entre ambas, participando de una suerte de milagrosa condición intermedia, la prostituta.

La muchacha es el motor para que Onetti despliegue la serie de círculos concéntricos que pautan el desasosiego y la insatisfacción permanente de sus personajes. De ese movimiento —el único que se le conocerá más allá de las acciones fatalizadas de antemano— se desprenderá siempre un hombre desajustado con su propio deseo, animado de sed de amar, de odiar o de derramar una inusual piedad sobre sus semejantes.

Vale la pena analizar cada uno de esos estadios femeninos, porque entre la insatisfacción del amor no logrado (el pre-amor de las muchachas) y el deterioro y al desgaste que lo sigue (el post-amor de las mujeres) hay algo más que el leve espacio temporal y fisiológico que lo marca (la virginidad); hay un mito muy sutil en juego, la muchacha como proyecto no realizado, el hombre como ser totalizador que desea lo indeterminado y potencial que hay en ella, como una esperanza de que el predominio masculino de la entrega le permitirá modelarla a su antojo.

La muchacha de Onetti es aquella «imagen de lo posible» de que hablaba Novalis. El mito que está en juego, un manejo de atracción estética por la mera potencialidad (el proyecto no realizado) tiene larga tradición literaria occidental que Onetti retoma, actualizándolo para un hombre particularmente egoísta y omnisciente del Río de la Plata. No es lo indeterminado de la muchacha algo que importe en función de una aspiración de lograr una unión igualitaria de dos seres que se sienten como complementarios, sino la dominación de esa materia prima originalmente virgen como única garantía de una posibilidad de amor.

En este predominio masculino, al margen del sentimiento recíproco de posesión que puede caracterizar algunos de sus más logrados «instantes», no deja de estar en juego la «apetencia de aprobación» que subyace en esa masculinidad a la que no es ajena la propia «estima de sí mismo» con que la corona Herbert Spencer en su *Psychologie.*

Sin embargo, este aspecto tiene una inesperada contrapartida. La entrega masculina en el héroe de Onetti parece mayor que la femenina. Es como si el hombre tuviera que «entregar» más al darse al amor, abriendo su «vedado» psicológico mucho más que la mujer

receptora. Su entrega es más íntegra, necesita «sentir» en la mujer más que en sí mismo, mientras la joven es sólo receptora, guardando un cierto misterio no develizado en la misma vía en que es penetrada internamente y el hombre se entrega «externamente». El amor del héroe de Onetti está «fuera de él» y es, por lo tanto, conflictivo, difícil. La mujer puede guardar un orden interno, vivir dentro de sí las manifestaciones del mundo que la rodea sin necesidad de quebrar su identidad, sin necesidad de traspasar los límites externos de su propio cuerpo receptor.

Este distingo aleja otra posibilidad teórica: que Onetti hubiera preferido a las muchachas por ser ellas la encarnación de una pureza no mancillada y rechazado a la mujer, por ser la imagen del pecado, entendido como «la distancia que hay entre la pureza reclamada y la pureza real del hombre». El pecado no pesa, pero sí su sombra indirecta: la que transcurre de una posesión que proporciona una mera satisfacción a los sentidos, a un objeto que se revierte en el manojo de ateridos sentimientos elevados que provoca. Si el pecado no importa en el primer caso, ya que Onetti no maneja una ortodoxia para su enjuiciamiento, en el segundo se agobia de la tradición judeocristiana, que, como dice Jean Guitton (1), distingue desde el pecado original algo más que la tradicional mater. Ahora la mujer puede ser uxor, sponsa o soror. No es ya meretrix, sino peccatrix (2). Pero en este distingo también está en juego un valor de *redención* otorgado a los amantes, como si el amor-delito de algunos pudiera alcanzar el perdón a través de su propio ejercicio y el vencimiento de las resistencias que su planteo inicial provoca.

El amor como demonio, amor como esencia divina, todo será posible en Onetti, tal como asegura Linacero: «El amor es maravilloso y absurdo, e, incomprensiblemente, visita a cualquier clase de almas.» Pero no deja de anotar en forma complementaria: «La gente absurda y maravillosa no abunda, y las que lo son, es por poco tiempo, en la primera juventud. Después comienzan a aceptar y se pierden» (3). Clave apasionante para trasponer las esencias que conmueven al universo de Onetti es rastrear cada una de esas almas y esas etapas que van de la pureza a la corrupción, esa «cuestión de tiempo» de que se habla en *Tan triste como ella.*

---

(1) «Ensayo sobre el amor humano», por Jean Guitton. Buenos Aires, 1968.
(2) *Idem*, p. 8.
(3) *El pozo*, p. 34.

1. LA MUCHACHA «VIRGEN Y PURA»

En cierta oportunidad, Onetti define a la «muchacha» como objeto de seducción, diciendo: «Sin defensa, ni protección, ni máscara, con el pelo atado en la nuca, con el exacto ingrediente masculino que hace de una mujer, sin molestia, una persona. Eso inapresable, ese cuarto o quinto sexo que llamamos una muchacha» (4). El amor que provoca ese cuarto o quinto sexo libera generalmente de todo lastre anterior a los traumáticos personajes. En el caso del protagonista de *La cara de la desgracia* —donde esos símbolos juegan un papel directo y claro— se llega a considerar que «era indudable que la muchacha me había liberado de Julián y de muchas otras ruinas y escorias que la muerte de Julián representaba y había traído a la superficie; era indudable que yo, desde una media hora antes, la necesitaba y continuaría necesitándola» (5). El amor tiene en este caso un efecto de liberación de pesadillas agobiantes, de cargas y lastres. En otros casos, la mera «esperanza de enamorarse» da confianza a la vida (6).

La muchacha de Onetti no sucumbe con la pérdida de la pureza, sino que puede prolongar por un tiempo la dimensión de su pureza absurda y maravillosa. El deterioro y la descomposición de sus mejores virtudes será fatal, aunque la duración del proceso sea diverso y dependa en cada caso de la intensidad de la virtud original. Pese a todo, no habrá forma de superar el límite cronológico de los veinte a los veinticinco años. Pasado ese plazo, la muerte de la muchacha es inevitable: «el espíritu de las muchachas muere a esa edad —sentencia Onetti— más o menos, pero muere siempre» (7).

Esa descomposición es fatal: terminan todas igual, con «un sentido práctico hediondo; con sus necesidades maternales y un deseo ciego y oscuro de parir un hijo». El tema de muchas obras de Onetti no es otro que narrar el proceso por el cual alguien se enamora de una muchacha y «un día se despierta al lado de una mujer». Ese drama es, justamente, el de Linacero con Cecilia *(El pozo)*; ésa es la comprobación de Brausen junto a Gertrudis *(La vida breve)*; éste es el último acto de *Tan triste como ella*. Todos se han enamorado de una muchacha y un día han descubierto junto a ellos a una mujer. La tesis inevitable tiene que admitir su contrapartida, su desahogo, y Linacero lo propone al entender, sin asco, el alma de los violadores

---

(4) *La novia robada*, p. 13.
(5) *La cara de la desgracia*, p. 35.
(6) *El pozo*, p. 27.
(7) *Ibidem*, p. 34.

de niñas y el cariño baboso de los viejos que esperan con chocolatines en las esquinas de los liceos.

De cualquier manera, en estas obras citadas la descomposición de la muchacha en mujer se alarga. Lo normal es que el deterioro sea más rápido. Así, Hanka «apenas a los treinta días de haber sido desvirginizada» ya amenaza a Linacero con el aburrimiento y le hace reflexionar «me aburre; cuando pienso en las mujeres... aparte de la carne, que nunca es posible hacer de uno por completo, ¿qué cosa en común tienen con nosotros? Sólo podría ser amigo de Electra» (8).

Pero lo prolongue por un tiempo o sucumba a «los treinta días», el proceso es siempre el mismo: buscar, descubrir el amor, pero saber que apenas se lo ha descubierto está ya depositado en él la semilla de su acelerada destrucción. En su afirmación está su negación; en la tesis, su antítesis.

En este sentido puede hablarse —parafraseando a Mircea Eliade— del cultivo por parte de Onetti del «mito de la perfección de los comienzos». En efecto, además de la depreciación metafísica de la vida humana como historia, del amor en su ejercicio, hay una natural «erosión» de la forma de la ilusión original, en la que se va agotando la sustancia ontológica propuesta como una negación gradual del paraíso original. La «perfección del comienzo», una vez realizada, es decir, una vez que ha tomado forma y ha durado como tal, se destruye. Solamente en otro comienzo podrá encontrarse una nueva perfección: la repetición eterna del ritmo fundamental del cosmos (su destrucción y su recreación periódica) encontrará, en esta búsqueda permanente de un amor, parte de su fatal condenación, aurora y crepúsculo para el cual no existe la invocada libertad del hombre.

Función de amor, función de conocimiento

Todo esto puede aparecerse como formando parte de un suplicio calculado, de un fracaso consentido en la medida en que es buscado. El amor sólo podrá ser, entonces, un instante: aquel en que se produce un espasmo y en que la exaltación logra su timbre más agudo. Luego, espasmo y exaltación no harán sino agotarse en sí mismos, ya que no podrán nunca trascender la condición frágil del instante en aras de la eternidad, aunque se intuya que lo eterno pasa en el tiempo a través de un solo instante privilegiado. Y éste es el único modo de sacar el amor de lo ordinario y familiar, de lo biológico y convencional para trascenderlo hacia los planos en que está significado: en su negación, en su imposibilidad. De ahí tantos temas del

(8) *El pozo*, p. 27.

amor en Onetti, de ahí la importancia de la memoria, la única que permite que un instante pueda parecer infinito.

Pero ese «instante» cumple además de su función sensible una función cognoscitiva de iluminación. Como el rayo que ilumina una realidad, la función del instante en que se plasmá sirve para expresar el paso de una ignorancia a un conocimiento, de una pasividad a una forma de plenitud vital. En la medida en que permite ese instante una forma de «salida del tiempo» (al preservarse éste en su transfiguración de fragmento temporal en «instante de iluminación») habrá de trascenderse del plano profano del normal transcurso del tiempo a lo paradójico de su excepción. Pero la abstracción inevitable que la ruptura de esos planos supone, no se gana sin un dramático esfuerzo de fijación, casi siempre inútil en su resultado.

Los temas del amor en Onetti son justamente los que se desprenden de este esquema: la imposibilidad de fijar ese instante, la presencia de la muerte interrumpiendo cualquier atisbo de plenitud, lo irrevocable que resulta el pasado cuando es al mismo tiempo símbolo de una juventud perdida en aras del deterioro. Es en estos planos donde se demuestra indirectamente, por su propia negación en la realidad, la existencia de un estudio ideal de amor. Como la existencia de Dios prueba la necesidad que tienen los hombres de ella por las blasfemias que increpan a su mutismo, la del amor se demuestra para Onetti en su desmentido diario, por su progresiva ausencia quemada en el transcurso del tiempo. Su existencia necesita de ese tormento, con cierta visión masoquista de temer alcanzar la que se desea, porque de alcanzarlo se haría su inmediato desmentido.

En amar a una mujer se experimenta un cierto goce despiadado: la virgen como ser cerrado y preservado a toda infección, ha dejado de serlo en ese instante de exaltación. Su inmediata descomposición está unida a ese mismo momento en que se ha logrado como mujer; una paradoja que no sólo no resuelve Onetti, sino que preocupa a muchos siglos de tradición cristiana.

Pero aun en los momentos de su apogeo, en el goce y proyección de ese «instante» se tiene la sensación —como en los famosos festines de Trimalción— que hay un esqueleto exhibiéndose a los participantes, para recordarles la muerte final y próxima y la necesidad de aprovechar el goce pasajero al máximo. La precariedad del instante está dada por la sombra de la muerte planeando inevitable o saltando sobre uno de los amantes. El amor que es propagación de vida y es posibilidad de inmortalidad, es también el único modo de preservar realmente una imagen del amor: haciendo —como hace Onetti— que las muchachas mueran antes de transformarse y quedando

así congeladas en la fijación juvenil que han provocado en el hombre que las amó. Así sucede en *El pozo,* donde el recuerdo de Ana María puede quedar, gracias a su muerte, fijado en los dieciocho años de ella. Lo importante es que «sigue teniendo esa edad» cuando abre, en los sueños de Linacero, la puerta de su cabaña y corre a tirarse desnuda en la cama de hojas, a su lado. Pero más importante es para el protagonista de *La cara de la desgracia.* El descubrimiento del amor roza para él aquel estado de beatitud que un instante rodeado de belleza y plenitud puede lograr si permanece en el tiempo. En el origen de ese amor hay un convencimiento: que «no se lo había merecido nunca» y hay el apoderamiento del privilegio de la virginidad. «Tuve de pronto dos cosas que no había merecido nunca: su cara doblegada por el llanto y la felicidad bajo la luna, la certeza desconcertante de que no habían entrado antes en ella» (9), clama entusiasmado el hombre que, apenas rozada esa felicidad, la pierde con la muerte de la muchacha. Sin embargo, en esa muerte estará un particular congelamiento de ese supremo instante «no merecido».

Pero la muerte —ya se sabe— es siempre una solución fácil para los problemas: elude el nudo de todo conflicto, logra la perfecta evasión.

Cuando Risso opta por la muerte en *El infierno tan temido* cree con ello preservar una imagen ya contaminada de la pureza de una muchacha: su hija. Su esposa, Gracia César, ha acertado «en lo que tenía de veras vulnerable» al enviar a la muchacha unas fotos ignominiosamente obscenas y al romper el sortilegio de la inocencia que Risso, aun gastado y corrompido, quiere preservar de cualquier modo, Al sospechar que esa pureza se ha perdido, Risso se mata.

Pero matarse no es la norma. Lo usual, tal vez, sea aceptar la corrupción del amor con cierta resignada fatalidad, hasta en su forma extrema: la prostitución. Entre uno y otro punto cerrando una perfecta visión circular de la mujer, donde la prostituta puede llegar a asumir renovadamente una nueva forma de la inocencia (las vírgenes morales de Onetti), se dan diferentes grados y situaciones, pautadas con singular eficacia en varias de sus obras. Por lo pronto, la locura, esa forma suprema de la evasión en la que es posible preservar, por sobre el paso de los años, las virtudes puras de las muchachas. Claro que la preservación de esas «niñas grandes» se opera a costa del ridículo, como sucede notoriamente con la Angélica Inés de *El astillero.* La hija de Jeremías Petrus no desmiente una vocación incontaminada de pureza, sino que por el contrario es su propia caricatura. Su locura la presenta con un aire infantil, retardado, pero también hay

(9) *La cara de la desgracia,* p. 34.

algo de «disfraz» (como sostiene Kunz) en su vestimenta y en su aspecto de chiquilla. Cuando en cierta oportunidad aparece vestida de mujer, la ropa la lleva en forma incómoda, desarticulada, «taconeando insegura», como si con ello se ratificara lo que es natural en ella, pese a sus años: estar «disfrazada de chiquilla».

Con ello Onetti da una definitiva y sardónica vuelta de tuerca al esquema: hay muchachas, hay mujeres y hay seres femeninos «locos» que pueden jugar arbitrariamente a una condición caricaturesca de muchachas. Esa alternativa de impostación patológica vuelve a repetirse en otra dimensión, mucho más dramática, en la Julia de *Juntacadáveres.* Netamente desvariado, pero también grotesco, es el caso de «Moncha» Insaurralde, en *La novia robada,* donde se intentan recuperar elementos de la pureza perdida a través de la locura.

Angélica Inés está preservada de toda contaminación. En su relación con Larsen no pierde ninguno de sus atributos de inocencia, porque su locura (o idiotez como se la llama indistintamente en *El astillero*) constituye un verdadero muro que Junta no podrá nunca traspasar. El que pierde es justamente él, ya que finalmente decidirá cambiar de objeto amoroso, al ser imposible acceder a Angélica Inés, y desciende aún más para penetrar en el reducto de Josefina, la experimentada sirvienta consustanciada con lo popular y con una soltura de barragana que lo humillará. Ese envilecimiento será la herramienta con la cual Larsen podrá comprobar la dimensión de su derrota. Curiosamente hay una especie de reivindicación clasista en esa derrota de Larsen, porque entrando al cuartucho de Josefina, en tanto siente que vuelve a una forma del pasado («allí estaban, otra vez, la cama de metal con los barrotes flojos...») puede sonreír en la penumbra y pensar con plácida hipocresía: «nosotros los pobres».

El hombre, sin embargo, no siempre se resigna a aceptar como Larsen el inevitable envilecimiento y degradación de su objeto amoroso. A veces intenta encontrar un subterfugio: una especie de búsqueda del tiempo perdido que el hombre maduro y gastado juega a conservar en un cuidadoso equilibrio. Es en *Para esta noche* que ese equilibrio en las relaciones entre un hombre maduro y la «muchacha» logra sus más sutiles anotaciones.

Aquí, paradójicamente, Ossorio (el héroe que huye) queda a cargo de la hija del hombre que mandó matar (Barcala) y con ella debe cargar en las últimas horas de su absurda fuga por la ciudad, esa ciudad nocturna sacudida por el aparato policíaco represivo de una vaga dictadura. Ossorio mantiene el equilibrio a que la pureza y la edad de la niña lo obligan, pero los demás ven en ello el síntoma de una corrupción que todavía no existe. Es en esta tercera novela

de Onetti donde se adelantan mejor esas constantes: los hombres desgastados y agotados frente a las adolescentes puras y empeñosas. Porque Ossorio observa en la muchacha «la inmóvil impensada expresión de orgullo, pureza y cálido desdén de la cara de la niña, la amortiguada luz del ensueño y la insobornable justicia que descendía por las mejillas desde la raya de sombra de las pestañas», aunque automáticamente piense «algún día tendrá un hombre, mentiras, hijos, cansancio. Esa boca». Mirar a una niña puede ser un modo de reflejarse, de entenderse, porque Ossorio «la miraba como si quisiera verse a sí mismo, su infancia, lo que había sido, lo que estaba aplastado y cegado en él, la perdida pureza inicial, lo que había abandonado sin realizar. La miraba como amándose a sí mismo, con admiración supersticiosa por la corta pureza del rostro humano, con lástima por la inevitable suciedad que debía atravesar e incorporarse» (10). Este párrafo resulta clave para entender esa especie de debilidad que no puede llegar a equipararse—como se ha sugerido a veces por la crítica—con la protagonista del personaje de la novela *Lolita*, de Nabokov. Aquí Lolita ya está corrompida, ya ha perdido su pureza original cuando Humbert (sin saberlo) sucumbe a sus sutiles despliegues, en tanto el personaje de Onetti tiende a preservar de toda contaminación a la muchacha que el destino ha puesto en su camino.

Otra variante del mismo esfuerzo es el de Brausen en *La vida breve*, aunque aparezca con una curiosa modalidad. Cuando Brausen ha perdido a Gertrudis, es decir, la imagen que le importaba de ella —«la muchacha de cabeza y mandíbula orgullosa, de la despreocupación y los largos paseos» (11)—, acosa a Raquel, la cuñada menor y, a través de ella, trata de «volver a estar nuevamente con mi mujer, con lo más importante suyo, por medio de la flaca hermana menor, tan distinta pero en la edad que tenía Gertrudis entonces...» (12).

Esta tentativa inmadura de negarse a aceptar el paso del tiempo en el ser amado, obviamente fracasa. Brausen la habrá de ver igualmente vieja, tal como veía a Gertrudis y simbolizará, en «la barriga que le crece» a Raquel, el seno que le cortaron a su esposa (13).

2. LA MUJER: SINUOSA Y CHATA

Perdida la pureza, la muchacha inicia su progresiva conversión en mujer. Cuestión de tiempo, nada más. Y en ese tiempo el objeto amado se convierte en objeto de odio «con la sensación espan-

(10) *Para esta noche*, p. 133.
(11) *La vida breve*, p. 81.
(12) *Ibídem*, p. 187.
(13) *Ibídem*, p. 282.

tosa de que ya no es posible lograrse nuevamente como objeto de amor» (14), odio que se medirá en la misma proporción del amor que provocara. Esfuerzos como el de Brausen en *La vida breve* o el imaginativo de Linacero en *El pozo*, intentando atrapar a la muchacha que lo enamoró en la mujer que odia, fracasan por muchas razones. Una de ellas es la propia condición que la mujer tiene para Onetti: un ser naturalmente incapacitado para entender la fantasía, negación para entender la necesidad de esa «hora del milagro» que reivindica inútilmente Linacero frente a Cecilia.

La otra pueden ser los inútiles esfuerzos del hombre por recuperar una imagen que está perdida definitivamente en el tiempo. La imagen de Gertrudis y los sentimientos encontrados que provoca en Brausen dan la mejor complejidad de esa dimensión. El foco del deterioro actual (presente novelesco) está localizado en «la cicatriz vieja y blancuzca en el vientre» y por «el pecho izquierdo cortado cuidadosamente o de un solo tajo que no prescindía del cuidado». Esas cicatrices le provocan un rechazo («la nueva cicatriz que iba a tener Gertrudis en el pecho, redonda y complicada, con nervaduras de un rojo o un rosa que el tiempo transformaría acaso en una confusión pálida»), pero que el amor, sus rescoldos no apagados, pueden convertir en un ambiguo objeto de reverencia: «la cicatriz reconocida tantas veces con la punta de la lengua».

Es por ello que Brausen, aun sabiéndose derrotado, intenta rescatar su viejo amor en tres oportunidades. Primero con la propia Gertrudis, siendo ella misma la que da los pasos «hacia atrás» en el tiempo que cree suficiente para tener nuevamente a Brausen. Pero habrá de anotarse fríamente que «Gertrudis pareció haber extraído la superstición y la esperanza de que volvería a ser feliz con solo dar un paso o dos hacia atrás». Brausen la observa, sabiendo de lo inútil de ese esfuerzo por volver a ser «la Gertrudis de los días con dos senos» (15). Cuando ella descubre que no le será posible ser nuevamente feliz, se refugia a través de una de las evasiones típicas de la normativa onettiana: el mecanismo defensivo de revivir días juveniles anteriores al propio conocimiento de Brausen. En definitiva, otra derrota del amor por el tiempo.

El segundo intento de rescate de la «muchacha» devorada por la «mujer» también fracasa. Brausen viaja hacia Temperley, donde Gertrudis se ha ido a vivir con su madre y no logra reencontrar tampoco la original imagen de su amor. Unicamente en la tercera oportunidad, cuando Brausen proyecta llevarse una forma de Gertrudis hacia la

(14) *Tan triste como ella*, p. 78.
(15) *La vida brevo*, p. 77.

«ciudad maldita» de Santa María, se logra plasmar una forma del milagro: el que permite la fantasía, el que opera la imaginación desplegada en noches de insomnio.

Al mundo imaginado de Santa María lleva Brausen la Gertrudis que él amó, personificada en una vieja fotografía «de perfil, un poco tonta a fuerza de inmovilidad, fija en el final de su adolescencia». De allí se propone Brausen sacarla, esperando que en algún momento de la noche, Gertrudis tendría que saltar del marco plateado del retrato para aguardar su turno en la antesala de Díaz Grey» (16). Es la remota imagen de Gertrudis en Montevideo la que Brausen pretende introducir «sonriente» en el consultorio de Díaz Grey, ya que el mismo Brausen podrá «mantener el cuerpo débil del médico, administrar su pelo escaso, la línea fina y abatida de la boca, para poder esconderme en él, abrir la puerta del consultorio a la Gertrudis de la fotografía» (17). Brausen busca desesperadamente que se produzca ese milagro de la imaginación: «un momento más, un diminuto suceso cualquiera y la misma Gertrudis bajaría del retrato para salvarme del desánimo, del clima del amor emporcado, de la Gertrudis gruesa y mutilada».

Esta es la prueba de que aún en algunas mujeres, sofocado el amor por la actualidad de «emporcamiento» y «mutilación», el hombre intenta buscar un atisbo de rescate, para que sea posible que ella vuelva a «escribir un nuevo principio, otro encuentro». Brausen clama por ese «instante más», esa «cosa cualquiera» para «también estar a salvo». Se levanta en la noche, vuelve a mirar el retrato de Gertrudis en Montevideo, para «buscar mi juventud, el origen, recién entrevisto y todavía incomprensible, de todo lo que me estaba sucediendo, de lo que yo había llegado a ser y me acorralaba» (18).

Pero el intento fracasa esa noche, una vez más: Díaz Grey-Brausen no podrá recibir en su consultorio a Gertrudis-Elena Sala. No habrá otra salvación posible para ese amor y, antes de empezar a odiarla, Brausen podrá verla por un instante como «mi mujer, corpulenta, maternal, con las anchas caderas que dan ganas de hundirse entre ellas, de cerrar los puños y los ojos, de juntar las rodillas con el mentón y dormirse sonriendo».

En todo este proceso hay, sin embargo, una reflexión que hacer. Si Linacero y Brausen saben huir a tiempo de la mujer que sorprenden a su lado, cuando ven a la muchacha que amaron como irrecuperable, olvidan que a ellos también el tiempo los ha cambiado. Olvidan

(16) *La vida breve*, p. 41.
(17) *Ibídem*, p. 42.
(18) *Ibídem*, p. 43.

que para ellos también el tiempo ha transcurrido y son crueles cuando sólo imputan a la mujer el cambio que critican. Al hombre de Onetti cabría la frase que Roberto le descerraja a Evelina en «La escuela de mujeres»: «Dices que no soy el que habías creído, pero tú tampoco eres ya lo que creía». Es decir, si yo (la muchacha transformada en mujer) he cambiado, porque me ves diariamente con tus ojos, si yo envejezco, también lo haces tú, aunque lo olvides y quieras negarlo.

En este sentido, el personaje de Onetti puede aparecer como un renovado Fausto que intenta salvar su «yo» del naufragio, más que el fácil Don Juan o Casanova conquistador de jóvenes vírgenes. Hay en el amante maduro de Onetti una instintiva aspiración a remontar el curso del tiempo, buscando afirmar la vida con una secreta nostalgia del pasado juvenil. Verdadera tragedia «fáustica» de quién intenta recuperar el amor a partir del desconsuelo que le da mirar hacia atrás y descubrir una vida estéril, los términos de la encarnación de la inocente Gretchen en la adolescente de *La cara de la desgracia,* son casi una fiel trasposición de la no resignación goethiana a los riesgos de la dad. Es esta una de las notas más curiosas del mundo onettiano del amor: la incapacidad del hombre para entender ese sentimiento como algo móvil, en continua transformación. Se ha dicho sin ironía que el amor «es la adaptación de un ser móvil a otro ser móvil, por lo que la adaptación debe ser móvil también». Sin embargo, el hombre de Onetti suele estar asido del instante en que logra una forma plena de sentimiento amoroso que cree absoluto. Al demostrarse esa imposibilidad se desajusta, se vuelca a una memoria inútil, a un odio injustificado. Es imposible imaginar en él aquella máxima de Víctor Hugo de «en el amor, envejecer es identificarse», como tampoco es posible percibir una flexibilidad adaptada a la necesaria inventiva diaria del amor prolongado en el tiempo, más allá de la exaltación y espasmo inicial. Clave de un desajuste que el personaje de Onetti revierte en una totalitaria acusación: la mujer es el instrumento de esa fatalidad de la que no se escapa nadie.

Es justamente ese tema —la mujer instalada sobre la muchacha, el odio sobre el amor y la descomposición agria sobre la pureza tierna— el que circula por *Tan triste como ella.* Aquí, el protagonista no ha podido huir como en *El pozo* o *La vida breve:* soporta y acusa a la mujer, vive íntegramente su pavoroso desajuste. Ya en *Para esta noche* se había adelantado una feroz y monolítica definición de la mujer: «una mujer es esta cosa asquerosa. La nariz mojada, una mujer, los ojos colorados, el pelo colgando, una mujer, todo este aspecto de perro, las piernas flacas y todo el resto» (19); y se habla del amor

(19) *Para esta noche,* p. 88.

perdido como algo «invisible bajo sonrisas de mujeres, abortos, bidets, permanganato, preservativos, menstruaciones y dinero, camas alquiladas, portales vergonzosos, miseria del sudor en verano, la miseria de los pies y las rodillas frías en invierno, sabiendo que hay otra cosa en alguna parte que a veces la suerte da y a veces niega toda la vida» (20).

Después de esa implacable definición sin fisuras, el hecho de que Onetti desarrolle el tema en *Tan triste como ella* tiene que provocar un trágico (y melodramático) final de destrucción. El hombre de esta novela, que ha perdido en su esposa a la muchacha que amó, sólo puede anotar «el pelo se va, los dientes se pudren» (21). Entonces, busca un nuevo amor en una muchacha joven. La esposa, despechada y conociendo el adulterio, elabora una compleja venganza de la que es su propia voluntaria víctima: decide engañarlo en su lecho matrimonial y, finalmente, descubriendo la única salida posible a las falsas alternativas que se ha ido creando, se matará. Pero hasta su suicidio asumirá una desconcertante dimensión sexual: se introduce un revólver en la boca, oficiando su caño como un cálido órgano viril que estalla una bala en su boca como si fuera «el sabor del hombre».

Con este juego de símbolos dignos del *Chant d'amour,* de Jean Genet, Onetti lapida, una vez más, a la pareja como imposibilidad de conservar el amor, del que sólo se pueden tener las sensaciones fugaces que se han de perder irremediablemente y a las que sólo se puede volver por medio del recuerdo (Díaz Grey en *La casa en la arena* hace un verdadero culto de las variantes posibles de la memoria).

No es extraño, pues, que ese fracaso tenga sus peligrosas consecuencias. Por lo pronto, una visión invariablemente negativa de las mujeres, las que «practican un estilo sinuoso y paciente que les es privativo» (22). No es extraño tampoco que, desde *El pozo* hasta su última novela, Onetti admita que sus personajes las golpeen, las castiguen por el solo hecho de su «triste condición» de mujeres, ejercitando con ello «un acto piadoso» (23). En este castigo no puede prescindirse de una compleja relación sádico masoquista, notoria entre Jorge y Julia en *Juntacadáveres.* Dirá Jorge: «la hago caer de espaldas y le pego en la cara, una sola vez, sin violencia. La sujeto y la beso, le hago doblar una rodilla y casi riéndome, agradecido, libre de ella, feliz ahora de haber atravesado paciente el larguísimo prólogo, el juego y la espera que ella supo imponer, entro en el temblor del

(20) *Para esta noche,* p. 114.
(21) *Tan triste como ella,* p. 78.
(22) *Juntacadáveres,* p. 228.
(23) *Para esta noche,* p. 88.

cuerpo, amo la crueldad y la alegría» (24). Esa misma relación se da más directa y vulgarmente entre Brausen (presentado como Arce) y la Queca, a la que golpea en repetidas oportunidades. La mezcla de sensaciones equívocas pautan esa relación. Cuando la Queca es golpeada, ríe y llora a un mismo tiempo, mezclando sensaciones aparentemente contradictorias que también laten en Brausen, «empujado por un repentino amor creciente». El «clímax» de esa ambigüedad se da al hacerse Brausen un tajo oblicuo en el pecho con una hoja de afeitar, empujado por ese mismo extraño amor.

También Linacero castiga a Ana María en *El pozo,* tomándole los pechos «uno en cada mano, retorciéndolos» (25) y el inusual castigo no tiene siquiera el ulterior propósito de violarla. Esa humillación con visos sádicos tiene un complemento en sus sueños, donde obtiene Linacero lo que no puede tener en la realidad. En los sueños «no tiene necesidad de tenderle trampas estúpidas. Es ella la que viene por la noche, sin que yo la llame, sin que sepa de dónde sale... Desnuda, se extiende sobre la arpillera de la cama de horas» (26). Esa facilidad del sueño en otorgar lo que la vida real reduce a un castigo corporal, es algo que recurre conscientemente en muchas otras oportunidades (27).

No sólo en los sueños, sino también en la imaginación, los demás pueden participar de las consecuencias del castigo a una mujer. Una tensa situación de *Para esta noche* permite la integración de los espectadores a una forma colectiva de castigo. Morasán está golpeando duramente a Irene delante de un grupo que miran «inmóviles y aburridos», aunque empiezan a sentirse partícipes subjetivos del castigo, hasta llegar a parecer que también la están golpeando. «Se detuvo para respirar con la boca entreabierta mientras espiaba los movimientos de la cara, sintiendo que no sólo era él quien había golpeado dos veces y volvería a golpear en seguida la pequeña cara descompuesta que fijaba su muñeca; que la mujer era golpeada por todos los hombres que la rodeaban, aunque continuaran inmóviles y aburridos, aunque más cerca, cercándola estrechamente hasta mezclar el calor de sus cuerpos» (28).

---

(24) *Juntacadáveres,* p. 212.

(25) *El pozo,* p. 15.

(26) *Ibídem,* p. 17.

(27) *El pozo* es pródigo en estas situaciones, especialmente con Ana María, la muchacha que ha muerto a los dieciocho años.

(28) *Para esta noche,* p. 90.

3. LA PROSTITUTA: ENTRE EL POETA Y LA BASURA

Pero donde la contradicción esencial de los sentimientos que provocan las mujeres en los protagonistas de Onetti, se da perfectamente tipificada es en la prostituta, un personaje-tipo recurrido por la seducción inevitable que provoca. La ambigüedad de los sentimientos —un amor revertido en odio, una piedad matizada por el desprecio, un desajuste agudizado al punto de ser chirriante— no impedirá que el personaje sea más definido que nunca, que sea un abierto desafío al orden vigente, que la mujer en cierto modo esté realmente lograda como tal a través del ejercicio de la prostitución. El juego de contradicciones parte de que la prostituta se reparte, en el universo amoroso de Onetti, por cuotas idénticas las zonas del odio y del posible amor que separa a las mujeres de las muchachas. Ellas serán las únicas capaces de sucitar la piedad, un privilegio que sólo tienen los locos (Julia, Angélica Inés), al mismo tiempo que el amor, un privilegio de las vírgenes.

La aparición de la prostituta como personaje es paralela al surgimiento de su mundo novelesco. Desde la primera página de *El pozo* irrumpe con su visión diferente del mundo. «Una prostituta me mostraba el hombro izquierdo, enrojecido, con la piel a punto de rajarse, diciendo: date cuenta si serán hijos de perra. Vienen veinte por día y ninguno se afeita» (29). Desde ese esquema —un peculiar sesgo específico desde el cual los demás son enjuiciados— se proyectan las sucesivas visiones del mundo de la prostitución, particularmente original no solo en Onetti, sino en toda la literatura latinoamericana. Basta recordar a otros uruguayos (Francisco Espínola, Enrique Amorín, novelando, respectivamente, ese mundo en *Sombras sobre la tierra* y *La carreta*, al Vargas Llosa de *La casa verde*, al sutil José Donoso de *El lugar sin límites* y al poeta Homero Aridjis de *Perséfone*.

Pero en Onetti, al margen de ciertas coincidiencias sociológicas —el prostíbulo como inevitable pasaje de la formación sexual del hombre rioplatense— hay una proyección existencial de relación con el contorno. Linacero, en esas mismas páginas de *El pozo*, adelanta el esquema: «sin proponérmelo, acudí a las únicas dos clases de gente que podrían comprender. Cordes es un poeta; la mujer, Ester, una prostituta» (30).

Sin embargo, recién en *Juntacadáveres* se explicitan las razones de ese atractivo por la prostituta como personaje y el amor que es capaz de suscitar. Aquí es presentada como un desafío a la norma-

(29) *El pozo*, p. 7.
(30) *Ibídem*, p. 24

lidad del medio. Y esa normalidad es repudiada por quienes la enfrentan en nombre de una comprobación de Jorge Malabia (un personaje que también lo desafía): los demás segregan «una baba» en la medida de su normalidad, de la que hay que huir. La prostituta constituye una afrenta a la normalidad del medio, un abierto desafío. Por eso, cuando Nelly e Irene se pasean (en dos excelentes páginas de la novela) por las calles de Santa María todas las tardes de los días lunes, su deambular provoca automáticamente la solidaridad del lector. La hostilidad de la población, el rechazo de los demás, las convierte en el objeto de una pureza, que la malicia de la población en nombre de su moral, ahoga en la «baba» de la normalidad. Pero hay algo más que el propio Onetti descubre. «Hacían algunas compras, sin llevarse nunca lo que habían venido a buscar, sin discutir los precios, sin reparar en la grosería de los vendedores ni en sus caras; separadas, como ciegas, de la irritación que despertaban sus vestidos de verano largos hasta el tobillo, del odio que removían sus voces mesuradas, un poco inexpresivas, cantarinas» (31).

En ese desafío, pese a su inconsciencia, hay una intuición. «Avanzaban hacia la semanal humillación porque ésta contenía el gozo de sentirse vivas e importantes, el don, desconocido hasta entonces, de provocar, sin palabras, sin miradas, una condenación colectiva; se hundían en ella —lentas, apenas sonrientes, apenas amables y cobardes las sonrisas de labios pegados— porque no habían podido sufrir el sentido de un lunes en la casa...» (32).

Pero mientras aquí hay una latente piedad por Nelly e Irene, en otros casos se les descerrajan sentimientos totalmente opuestos. Betty, la prostituta de *La cara de la desgracia*, es una «basura» una «maltratada inmundicia» es una «mujerzuela barata». En otra oportunidad la definición llega por vía indirecta: «el pañuelo de colorinches que les rodea el *pescuezo*. Porque *cuello* tienen los niños y las doncellas» (33).

Es algo así como la Venus múltiple de que habla Platón en su diálogo del Amor: una celeste o Urania y otra popular o Pandemia, inspirando amor de diferentes matices. Hay, pues, como para Pausanias, un amor bello y laudable, pero también hay otro popular, que «reina entre el común de las gentes que aman sin elección». No dependerá de *quién* ama (virgen o prostituta), sino de *cómo* se ama y aquí aparece, tal vez, una de las posibles claves de ese doble tratamiento extremo que merece la prostituta en Onetti.

---

(31) *Juntacadáveres*, p. 82.
(32) *Ibidem*, p. 83.
(33) *La cara de la desgracia*, pp. 22 y 39.

Uno de los modos de «amar sin elección» está dado por el hecho de que la prostituta cobra un precio por su amor. En efecto, uno de los modos más crueles y drásticos que tiene Onetti para diferenciar a las prostitutas por las que siente piedad o amor y aquellas otras que odia o desprecia, es el precio que ésta cobra por su ejercicio. Es el precio lo que la humilla, lo que envilece su condición. Paradójicamente no es ejercicio de la prostitución misma. Así, cuando Linacero se siente atraído por la prostituta Ester, quiere dejar de pagarle («era demasiado linda para eso», anota) y al recibir una grosería por respuesta, su única meta es «tenerla gratis», insistiendo que «pagando nunca, comprendé que con vos no puede ser así» (34).

Esa prostituta que tiene un precio, está *muerta* como muchacha o mujer: es un *cadáver*. De ahí provendrá el sobrenombre de Larsen: Juntacadáveres, dada su profesión de macró y proxeneta en la novela que lleva su apodo, *Juntacadáveres*. La descripción es fríamente atroz; «aquel mediodía, mientras el cadáver de turno, inmundo, gordo, corto, con manchas de sueño en la cara colgante y aporreada, manejando con gestos rápidos el cigarrillo y el vaso de vermut, lo perseguía para contarle el sueño pavoroso y simple que acababa de soñar» (35). La sensación de Larsen ante este tipo de mujer oscila entre la piedad y el asco. «Siempre sucede con los muertos. Dio un paso y fue mirando curioso la mano que adelantó para sacar el cabello rojizo, quemado, seco y aún perfumado del cadáver sentado sin gracia en la cama» (36). Más tajantemente, Junta «aspiraba la putrefacción de los escasos cartílagos, examinaba sus coincidencias con el hedor de los otros cuerpos que tal vez acabaran de despertar y que, muy pronto, empezarían a llamarlo por el teléfono» (37).

Función del amor en función del hombre

Pero esta necesidad imperiosa de la mujer, la muchacha o la prostituta que jalona y motiva toda la obra de Onetti se agota en su propia función: es un amor predeterminado por la voluntad masculina, dirigido a él, inexorablemente marchado por las «inteligencias centrales» de sus novelas, siempre masculinas. Si el hombre necesita de la mujer, esta necesidad no lo lleva a abandonar un centro que le es inmanente, que no se cuestiona en ningún momento. Fuertes gravitaciones culturales sobre el mundo rioplatense de Onetti le impiden

(34) *El pozo*, p. 29.
(35) *Ibidem*, p. 32.
(36) *Juntacadáveres*, p. 76.
(37) *Ibidem*, p. 77. *Las trampas del sueño.*

concebir una realidad de otro modo, pero al mismo tiempo, en esa concepción está la dramática imposibilidad de revertir el esquema de un modo tal que el hombre, perdiendo poder, ganará en mayores posibilidades de lograr el amor buscado tantas veces en forma infructuosa. Esa revolución no podrá ser la suya: el hombre sólo será centro de un universo donde la mujer girará escamoteándole un amor que, tal vez, con otro esquema de relaciones sería más fácil encontrar.

Pero ese viaje frustrado, ese objeto inalcanzable constituye además otra prueba de la tesis general con que Onetti orquesta todas las funciones de su obra: prueba del sin sentido de cualquier acción, de la imposibilidad de cuajar *un estado,* importando siempre más la actitud de búsqueda que el resultado logrado. Aquí también, inmaduro y egoísta, el protagonista de Onetti es fiel a sí mismo y al autor.

FERNANDO AINSA

40 bis, Av. Suffren
PARIS 15

DESGASTE, LUCHA Y DERROTA EN ALGUNAS OBRAS DE ONETTI

El contacto con el mundo de las obras de Onetti provoca un intenso efecto en el lector; éste se siente envuelto en una atmósfera deprimente que lo arrastra y lo asfixia o lo hunde en un «pozo», del cual es difícil emerger; el contemplador que sigue la aventura hasta el fin enriquece su ser con una catarsis, con una depuración de esa repulsión, que progresiva e inexorablemente lo embargara.

Los personajes de Onetti nos impresionan como seres que captan con desgarradora lucidez el *sin sentido* de su existencia; ellos se viven como criaturas temporales, sujetas a persistente desgaste; perciben que se mueven hacia un abismo, en el cual habrán de caer —si es que aún no están en él—: la inmersión en la vejez, su aceptación, la total pérdida de la fe, la anulación de todas las posibilidades (1).

Dice José Emilio Pacheco:

> El tema de Onetti es la caída. El hombre cayó en el tiempo, condenado al deterioro, a la fugacidad de sus actos o de sus obras. El destino de la inocencia es el mismo que el de la hermosura y se llama corrupción o podredumbre. Onetti no quiere resignarse al carácter irreversible de esta sentencia y toda su obra es un alegato contra ella, como si al encarnarla pudiera conjurarla. El esmero con que recrea la sordidez muestra su dolida nostalgia de la pureza (p. 186).

Queremos ahondar ahora en esa contienda, de antemano perdida, entre la criatura —solitaria, precaria, sufriente— y ese gran antagonista que es el Tiempo. Deseamos advertir cómo luchan, se debaten, los personajes de Onetti y cuál será la magnitud de su fracaso.

Hemos seleccionado de su obra sólo algunos textos; dos cuentos: *Un sueño realizado* y *Bienvenido, Bob,* y cuatro novelas: *El pozo,*

(1) No consideramos en este momento a personajes adolescentes, como Jorge Malabia (*Juntacadáveres*) y Bob (*Bienvenido, Bob*), que fundan su orgullo en sentirse esencialmente distintos de los adultos; la imagen de lo que es la madurez se alza con nítida patencia frente a ellos, aun cuando la ven desligada de sí mismos.

La vida breve, El astillero y *Juntacadáveres* (2). Nos movemos flexiblemente —sin pretensiones de agotarlos, dada su complejidad— por los ámbitos que ellos instauran. Somos perfectamente conscientes de la autonomía de cada obra literaria —concreción de un determinado acto espiritual del autor—, pero creemos que la confrontación de mundos creados, su relación, afina nuestra sensibilidad contemplativa e ilumina a las diferentes objetividades.

I. LOS ESTRAGOS DEL TIEMPO

Hacia el final de *El pozo*, el protagonista, Eladio Linacero, describe con notable intuición poética el influjo del tiempo en su existencia:

> Pero ahora siento que mi vida no es más que el paso de fracciones de tiempo, una y otra, como el ruido de un reloj, el agua que corre, moneda que se cuenta. Estoy tirado y el tiempo pasa. Estoy frente a la cara peluda de Lázaro, sobre el patio de ladrillos, las gordas mujeres que lavan la pileta, los malevos que fuman con el pucho en los labios. Yo estoy tirado y el tiempo se arrastra, indiferente, a mi derecha y a mi izquierda (p. 45).

El personaje capta su existencia como tiempo que transcurre inexorablemente, gastándose y deteriorándolo; él se encuentra tirado —en actitud de vencido— y el tiempo pasa, teniéndolo a su merced, acaso aplastándolo; el tiempo cobra la apariencia de un reptil que se arrastra indiferente en torno a él. Destaquemos, ya que a la luz del devenir temporal la cuotidianeidad emerge en su implacable y corrosiva fealdad.

La visión que se desprende del mundo de estas obras es la siguiente: avanzar en el tiempo, madurar, es fatalmente decaer, corromperse.

En el cuento *Bienvenido, Bob*, se configura un contraste, que tiene importancia en la obra de Onetti, entre un pasado puro y un presente contaminado; se trata de una concretización del tópico: «la nostalgia de la edad paradisíaca» o «la perfección de los comienzos», que se plasma aquí con singular amargura.

---

(2) Para orientación cronológica del lector citaremos las fechas en que fueron publicadas estas obras, si bien en nuestro ensayo hacemos total abstracción de esta relación temporal. Señalemos, además, que la misma anécdota de los textos puede contradecir al orden en que ellos fueron creados, como sucede respecto a *Juntacadáveres*, cuya acción se desarrolla con anterioridad a la de *El astillero*, si bien *El astillero* se publicó en 1961 y *Juntacadáveres* en 1964.

El pozo, 1939; *La vida breve*, 1950; *Un sueño realizado, Bienvenido, Bob*, 1951; *El astillero*, 1961; *Juntacadáveres*, 1964.

Bob —el orgulloso adolescente, que se convertirá luego en Roberto, el hombre maduro y malogrado— enrostra así al narrador, quien aspira a casarse con Inés, la hermana del muchacho:

> Pero se puede decir en dos o tres palabras. Usted no se va a casar con ella porque usted es viejo y ella es joven. No sé si usted tiene treinta o cuarenta años, no importa. Pero usted es un hombre hecho, es decir deshecho, como todos los hombres a su edad cuando no son extraordinarios.
>
> Claro que usted tiene motivos para creer en lo extraordinario suyo. Creer que ha salvado muchas cosas del naufragio. Pero no es cierto.
>
> Usted es egoísta; es sensual de una sucia manera. Está atado a cosas miserables y son las cosas las que lo arrastran. No va a ninguna parte, no lo desea realmente. Es eso, nada más; usted es viejo y ella es joven (p. 27).

Bob terminará ingresando, él mismo, «al tenebroso y maloliente mundo de los adultos».

La misma antítesis entre pasado y presente se muestra en *El pozo,* a través de la oposición destacada entre *juventud* y *madurez, doncella* y *mujer:*

> El amor es maravilloso y absurdo, e incomprensiblemente visita a cualquier clase de almas. Pero la gente absurda y maravillosa no abunda; y las que lo son, es por poco tiempo, en la primera juventud. Después comienzan a aceptar y se pierden.
>
> He leído que la inteligencia de las mujeres termina de crecer a los veinte o veinticinco años. No sé nada de la inteligencia de las mujeres y tampoco me interesa. Pero el espíritu de las muchachas muere a esa edad, más o menos. Pero muere siempre; terminan siendo todas iguales, con un sentido práctico hediondo, con sus necesidades materiales y un deseo ciego y oscuro de parir un hijo. Piénsese en esto y se sabrá por qué no hay grandes artistas mujeres. Y si uno se casa con una muchacha y un día se despierta al lado de una mujer, es posible que comprenda, sin asco, el alma de los violadores de niñas y el cariño baboso de los viejos que esperan con chocolatines en las esquinas de los liceos (p. 28).

Dice Jorge Malabia, en *Juntacadáveres,* refiriéndose a Lanza:

> Es viejo y yo soy menos que joven; no es una diferencia de tiempo sino de razas, de idiomas, costumbres, moral y tradiciones; un viejo no es uno que fue joven, es alguien distinto, sin unión con su adolescencia, es otro (p. 101).

Se advierte, pues, que los muros entre adolescencia y vejez resultan infranqueables.

En *La vida breve* la acción corrosiva del tiempo y la desesperación que ello provoca están magníficamente patentizadas en Mami, la amiga de Julio Stein; es magistral, al respecto, la evocación que realiza Stein:

> Es un recuerdo, hace dos años, en Necochea. Mami se levantaba muy temprano para ir a la playa y yo me quedaba durmiendo hasta mediodía en el hotel. Creo que madrugaba porque ya había aceptado lo gorda y lo vieja que estaba y a aquella hora encontraba poca gente en la playa. Me desperté y estuve asomado a la ventana; la descubrí abajo, moviéndose. Pero nadie puede decirte cómo se movía. Estaban unos tipos pintando las paredes del hotel y estaba el camino de arena por donde volvía la gente a almorzar. Tendrías que transformarte en animal y recordar y comprender cómo se mueve un animal hembra para atraer a un macho. Pero Mami, naturalmente, necesitaba pretextos e iba de un lado a otro, arrancaba hojas de los árboles, llamaba a un perro, sonreía a los niños, examinaba el cielo, se desperezaba, corría unos pasos y se detenía como si alguien la llamara; se agachaba para levantar del suelo cosas que no había. Todo esto entre el camino de la playa al hotel y con los albañiles en el andamio. Se me ocurrió, y todavía lo sigo creyendo, que era la última tentativa, la desesperación en la caza y la pesca, salga lo que salga, siempre que salga algo. ¡Pobre Mami! Comprendí todo esto y me puse a decir pobre Mami mirándola desde la ventana del hotel. No había allá abajo nada más que ella; ella y la posibilidad que representaban los albañiles, un empleado del hotel, algunos de los que conducían sus autos desde la playa. Aquel mediodía en Necochea me emborraché como un caballo y me obligué a hacerle el amor a la siesta hasta el agotamiento. Es imposible que nadie, nadie en el mundo pueda concebir la pureza, la humildad con que yo hubiera ofrecido no importa qué a los pintores o albañiles para que uno de ellos se acercara a Mami y la invitara con una frase sucia, brutal, como cuando uno ya no puede dominarse (pp. 58 y s.).

En *El astillero* se alude a un tiempo esencialmente pasado, en el que lo ahora imposible podría haber ocurrido. Larsen se dirige a la mujer de Gálvez: «—También hubo para nosotros un tiempo en que pudimos habernos conocido —dijo—. Y, siempre, como usted decía, un tiempo anterior a ése» (p. 155).

II. INTENTOS DE SALVACION

1. *El retroceso en el tiempo*

Por ser el transcurrir del tiempo causa del deterioro, aparecerá como una forma de lucha u oposición del personaje el afán de rescatar la perfección perdida mediante la recuperación del pasado.

Ese es el intento que realiza Eladio Linacero cuando pretende revivir en Cecilia (la mujer) a Ceci (la doncella). La frustración del personaje será absoluta:

> Entonces tuve aquella idea idiota como una obsesión. La desperté, le dije que tenía que vestirse de blanco y acompañarme. Había una esperanza, una posibilidad de tender redes y atrapar el pasado y la Ceci de entonces. Yo no podía explicarle nada; era necesario que ella fuera sin plan, no sabiendo para qué. Tampoco podía perder tiempo, la hora del milagro era aquélla, en seguida. Todo esto era demasiado extraño y yo debía tener cara de loco. Se asustó y fuimos. Varias veces subió la calle y vino hacia mí con el vestido blanco donde el viento golpeaba haciéndola inclinarse. Pero allá arriba, en la calle empinada, su paso era distinto, reposado y cauteloso, y la cara que acercaba al atravesar la rambla debajo del farol era seria y amarga. No había nada que hacer y nos volvimos (p. 31).

La vejez gravita sobre el protagonista de *La vida breve:* Juan María Brausen, destruyéndolo; el personaje es hiperconsciente de ello e intenta salvarse. En un momento que nos parece clave para la comprensión de esta novela, Brausen señala:

> Díaz Grey estaba muerto y yo agonizaba de vejez sobre las sábanas, escuchando el murmullo del agua que sudaban dulcemente las nubes; había empezado a arrugarme desde la noche en que acepté abrazar a Gertrudis por primera vez en Montevideo, con el celestinaje de Stein, en una casa de dos pisos cuyas maderas estaban impregnadas de decencia o de las formas de la decencia, que habían chupado respetabilidad y la reiterada idea de que «mi hogar es el mundo» durante veinte años de ritos caseros y festejos familiares; había provocado la vejez en el momento en que admití quedarme en Gertrudis, repetirme, dar la bienvenida a los aniversarios, a la seguridad, regocijarme porque los días no eran vísperas de conflictos y elecciones, de compromisos novedosos (p. 205).

La decadencia comienza con la primera arruga; el acto a partir del cual se produce, para Brausen, la irrupción de la vejez es su unión con Gertrudis —su esposa—, y con ello la aceptación de una cuotidianeidad monótona y disolvente.

Brausen intenta recuperar en Raquel —hermana menor de Gertrudis— a Gertrudis joven; ésta, rejuvenecida, se le aparece en los sueños. Brausen concentra su ansia de salvación en un objeto que asume para él categoría simbólica: el retrato de Gertrudis joven, del cual debería emerger la remota Gertrudis de Montevideo:

> Un momento más, un diminuto suceso cualquiera y la misma Gertrudis bajaría del retrato para salvarme del desánimo, del clima del amor emporcado, de la Gertrudis gruesa y mutilada; vendría a guiarme la mano para escribir un nuevo principio, otro encuentro, describir un abrazo que ella iría buscando entorpecida y sonriente, con los ojos cerrados, con aquel viejo estilo de ofensiva, impreciso y sonámbulo. Un instante más, una cosa cualquiera y también yo estaría a salvo; una taza de café o té, alguna botella de cerveza olvidada en la heladera. Fui a mirar, en el retrato de Gertrudis, a Montevideo y a Stein, a buscar mi juventud, el origen, recién entrevisto y todavía incomprensible, de todo lo que me estaba sucediendo, de lo que yo había llegado a ser y me acorralaba (p. 35).

También Gertrudis intenta salvarse recuperando su pasado:

> Pareció sentirse segura de que todo volvería a ser como antes si lograba acomodar las circunstancias y forzar su sensación para retroceder en los años y vivir, remedando el recuerdo, los días de Gertrudis con dos senos (p. 62).

Este mismo afán es el que la lleva a volver a casa de su madre:

> Estuvo segura de la confrontación y de la perdurable Gertrudis joven que iba a encontrar en Temperley, junto a su madre... (página 65) (3).

El retorno al pasado, el reencuentro del origen, podría permitir una modificación del comienzo y, por ende, una variación de la actualidad adversa; y el personaje conseguiría así su preservación. Pero Brausen sabe que la juventud no puede ser recuperada; siente por momentos que el pasado «se acabó, tan definitivamente como si fuera un sueño soñado por otro» (p. 240).

Hacia el final de *El astillero,* Larsen siente temor al retornar a su pasado, pues ello significa un autoencuentro que provocaría, entendemos, la caída de cualquier máscara protectora. El retroceso en el tiempo ocurre en su contacto con la criada; pero la aventura finalizará con una experiencia de disolución:

> Larsen sintió que recién ahora había llegado de verdad el momento en que correspondía tener miedo. Pensó que lo habían hecho volver a él mismo, a la corta verdad que había sido en la

(3) Dice Harss: «Gertrudis sufre igualmente el naufragio del envejecer y siente en consecuencia el deseo de reencarnarse en todos sus papeles anteriores. Sus síntomas se manifiestan físicamente en una secuencia que es típica de Onetti: la vemos en las posturas cambiantes que señalan los pasos de su retroceso mental, reviviendo viejos ademanes y actitudes en un orden progresivo que remonta a través el tiempo hasta acabar, sospechamos, en la posición fetal» (p. 149).

> adolescencia. Ya no era, en aquella hora, en aquella circunstancia, Larsen ni nadie. Estar con la mujer había sido una visita al pasado, una entrevista lograda en una sesión de espiritismo, una sonrisa, un consuelo, una niebla que cualquier otro podría haber conocido en su lugar (p. 193).

También el Larsen de *Juntacadáveres* aspira al reencuentro del pasado; pero por instantes le adviene una lucidez escéptica: la evocación del pasado no permite superar la conciencia del fracaso actual.

2. *La realización del acto anhelado*

Dar un sentido al existir, impedir que el tiempo se deslice vacuamente, encontrar la propia *tarea* vital, significaría vencer, doblegar al tiempo, escapar a su acción disolvente. Esta es la gran tentativa que advertimos en algunos personajes de Onetti: concentran todas las fuerzas de su ser en la realización de una ilusión, que se transforma en una profunda necesidad existencial; tal como aparece en *El astillero,* se trata de la urgencia de un hecho final que dé sentido a los años muertos.

Así ocurre con la mujer de *Un sueño realizado,* cuyas expectativas tienden todas a la realización, el revivir escénico, de un sueño; sólo eso puede dar significado a su existencia.

Se trata de una mujer que tiene alrededor de cincuenta años. Potenciemos lo que ello significa, recordando un momento de *Juntacadáveres,* en el que Larsen medita «en aquel fracaso y en aquella sensación de fracaso que se vinculaban con todas las mujeres, después de los cuarenta años, y que parecían estar aguardándolas desde el principio, desde el nacimiento a la adolescencia, como un salteador en un camino» (p. 185).

La mujer posee un extraño aire de jovencita de otro siglo. El narrador la caracteriza así:

> La mujer tendría alrededor de cincuenta años, y lo que no podía olvidarse en ella, lo que siento ahora cuando la recuerdo caminar hasta mí en el comedor del hotel, era aquel aire de jovencita de otro siglo que hubiera quedado dormida y despertara ahora un poco despeinada, apenas envejecida pero a punto de alcanzar su edad en cualquier momento, de golpe, y quebrarse allí en silencio, desmoronarse roída por el trabajo sigiloso de los días (p. 9).

El tiempo parece haber quedado aletargado en ella; pero la amenaza de un súbito desmoronamiento existe. Blanes refiere al narrador

lo siguiente: «Todo es un sueño que tuvo, ¿entiende? Pero la mayor locura está en que ella dice que ese sueño no tiene ningún significado para ella, que no conoce al hombre que estaba sentado con la tricota azul, ni a la mujer de la jarra, ni vivió tampoco en una calle parecida a este ridículo mamarracho que hizo usted. ¿Y por qué, entonces? Dice que mientras dormía y soñaba eso era feliz, pero no es feliz la palabra sino otra clase de cosa. Así que quiere verlo todo nuevamente. Y aunque es una locura, tiene su cosa razonable. Y también me gusta que no haya ninguna vulgaridad de amor en todo esto» (p. 19).

El sueño no tiene efectivamente ningún significado para ella, como réplica de su realidad vivida; feliz no es la palabra que señala con propiedad lo que ella sintió mientras soñaba; el sueño importa para ella como posibilidad de rescate y de salvación: él permitió el despliegue de su ser juvenil, el que tal vez podrá ser capturado y retenido al ser revivida la escena onírica. En el sueño, ella está sentada, como una muchachita, en el cordón de la acera; se asusta como una niña pensando que el coche atropella al hombre; se acuesta en la acera, «como si fuera una chica»; el hombre le hace esa suerte de caricia que se prodiga a los niños: «Y usted se inclina un poco para acariciarme la cabeza». Es cierto, como afirma Blanes, que en todo ello no hay ninguna vulgaridad de amor.

Durante la representación de su sueño ella será una muchacha, y el modo narrativo lo señala progresivamente: «vi cómo ella salía de la puerta de la casucha, moviendo el cuerpo *còmo una muchacha* —el pelo, espeso y casi gris; suelto a la espalda, anudado sobre los omóplatos con una cinta clara—, daba unos largos pasos que eran, sin duda, de *la muchacha* que acababa de preparar la mesa y se asoma un momento a la calle para ver caer la tarde y estarse quieta sin pensar en nada». Y más adelante: «divisé a *la muchacha* del cordón de la acera que bostezaba y terminaba por echarse a lo largo en las baldosas, la cabeza sobre un brazo que escondía el pelo, y una pierna encogida. El hombre de la tricota y la gorra se inclinó entonces y acarició la cabeza de *la muchacha,* comenzó a acariciarla y la mano iba y venía, se enredaba en el pelo, estiraba la palma por la frente, apretaba la cinta clara del peinado, volvía a repetir sus caricias» (*). (página 21).

La realidad cuotidiana no puede brindar, al parecer, ningún arma eficaz para luchar contra el tiempo; el sueño hecho ficción teatral resulta ser la gran posibilidad; sin embargo, sólo se logrará triunfar

(*) La cursiva es nuestra.

—y ello, relativamente— como veremos más adelante, a costa del propio peligro. La realización del anhelo será fijación en la muerte (4).

En *Bienvenido, Bob,* la necesidad que el narrador tiene de casarse con Inés es tan imperiosa como la de la mujer respecto a la realización de su sueño; obsérvese el empleo del término «solución» y la reiteración del vocablo «necesidad» en el siguiente párrafo:

> Cuando llegó el momento de que yo no pudiera desear otra *solución* que casarme con Inés cuanto antes, Bob y su táctica cambiaron. No sé cómo supo de mi *necesidad* de casarme con su hermana y de cómo yo había abrazado aquella *necesidad* con todas las fuerzas que me quedaban. Mi amor de aquella *necesidad* había suprimido el pasado y toda atadura con el presente.

Sigue luego el narrador señalando la reacción que en él provoca la nueva actitud de Bob:

> Pero yo no le daba ya importancia y hasta llegué a pensar que en su cara inmóvil y fija estaba naciendo la comprensión por lo fundamental mío, por un viejo pasado de limpieza que la *adorada necesidad* de casarme con Inés extraía de abajo de años y sucesos para acercarme a él (*) (p. 26).

Se advierte que la unión con Inés es requerida por algo más hondo que el mero deseo amoroso; hay una urgencia existencial en su verificación. El narrador no abraza a la mujer, sino a «la necesidad»; su amor parece descrito como amor de la necesidad; esta necesidad resulta luego calificada —insistimos, ella y no Inés— como adorada. En esta unión reside —así como ocurría con el sueño de la mujer— la salvación del narrador, la cual, también en este relato, se vincula al tiempo: el impulso que en él provoca la necesidad de casarse con

---

(4) Señala Mario Benedetti respecto al desenlace de *Un sueño realizado:* «Desde el principio del cuento la mujer brinda datos a fin de que Blanes y el narrador consigan reconstruir el sueño con la mayor fidelidad. Así recurre a la mesa verde, la verdulería con cajones de tomates, el hombre en un banco de cocina, el automóvil, la mujer con el jarro de cerveza, la caricia final. Pero cuando se construye efectivamente la escena, se agrega a estas circunstancias un hecho último y decisivo: la muerte de la mujer, que no figuraba en el planteo inicial. El desacomodamiento del lector proviene de que hasta ese momento la realidad se calcaba del sueño, es decir, que los pormenores del sueño permitían formular la realidad, y ahora, en cambio, el último pormenor de la escena permite rehacer el desenlace del sueño. Es este desenlace —sólo implícito— del sueño el que transforma la muerte en suicidio. El lector que ha seguido un ritmo obligado de asociaciones halla de pronto que éste se convierte en otro, diametralmente opuesto al anunciado por la mujer» (p. 69).

Podemos entender la alusión al suicidio sólo en este sentido: la mujer, que conoce el final de su sueño, sabe el precio que pagará por su realización, la muerte, y va a ella.

Harss cita una idea de Onetti, según la cual los sueños usados simbólicamente son un recurso barato. «Para él no son transparentes metáforas freudianas sujetas a cómodas interpretaciones líricas, sino una nueva dimensión de la realidad» (p. 148).

(*) La cursiva es nuestra.

Inés, desentierra un viejo pasado de limpieza, cuya proximidad reivindica al narrador.

La no realización de esta unión provocará la frustración definitiva del personaje, quien sólo puede liberarse en virtud de la venganza y el odio. En *El astillero*, el narrador, situándose en la perspectiva de Larsen, dice: «Enfrentar y retribuir el odio podía ser un sentido de la vida» (p. 25).

En *Juntacadáveres*, la necesidad vital de Barthé, el boticario, y de Larsen, el protagonista de la novela, se proyecta hacia la fundación del prostíbulo en Santa María.

Barthé, con magnífica intuición, es capaz de reconocer en Larsen a otro como él:

> Entonces el boticario adivinó o supuso en el otro una forma de la hermandad, una vocación o manía, la necesidad de luchar por un propósito sin tener verdadera fe en él y sin considerarlo un fin.

Es decir, aun cuando el personaje vislumbre que su afán no se cumple en sí mismo, que es un mero pretexto para salvarse del vacío, permanece —precisamente por eso— aferrado a su deseo, activamente entregado a él.

En un momento anterior de su vida, Larsen había sentido que él nació «para realizar dos perfecciones: una mujer perfecta y un prostíbulo perfecto» (p. 182). Su vida transcurrió orientada sólo hacia el cumplimiento de esos sueños:

> Había que vivir mientras pasaban los años; y porque había que vivir para el momento en que tropezara con la muchacha o pudiera inaugurar el perfecto prostíbulo se comprometió a no mirarse, a no hacer juicios, a no saber nada del hombre grotesco en que se estaba convirtiendo (p. 183).

Larsen logra así evadirse —aunque sólo sea cognoscitivamente— de los estragos que en él causa el tiempo (5).

La fundación del prostíbulo es, pues, un sueño que Larsen ha sustentado en otra época; siente que un tiempo ya imposible de vivir —irrecuperable— lo separa de ese anhelo, y da a su acción actual carácter de irrealidad:

> Estaba viejo, incrédulo, sentimental; fundar el prostíbulo era ahora, esencialmente, como casarse *in articulo mortis*, como creer en fantasmas, como actuar para Dios (p. 75).

---

(5) Piensa Benedetti que la empresa del prostíbulo «es sólo un pretexto para enfrentar al farmacéutico y concejal Barthé con el histriónico cura Bergner» (p. 87).
A nuestro juicio, se trata de un pretexto destinado a mantener la estabilidad existencial.

Barthé potencia el prostíbulo hasta la categoría de un ideal civilizador, que él ofrece a la humanidad.

La imagen que se nos ofrece de Larsen, una vez cerrado el prostíbulo, es la de un hombre dolorosamente afectado:

> Paciente, dejándose rodear por el clima de broma, desarmado y envejecido, Juntacadáveres alzó los hombros y la mano con que buscaba en la mesa un apoyo innecesario (p. 249).
>
> Los dejé subir, vi a las viejas mujeres dobladas por las valijas, vi a un Juntacadáveres disminuido en su estatura, cabizbajo, las manos unidas en la espalda, sostenido por los restos de un extraño orgullo (p. 251).

Recordemos, para finalizar este punto, la siguiente mención a Larsen en *El astillero:*

> Sabía que era necesario e inevitable hacer. Pero no le importaba descubrir el porqué. Y sabía además que era igualmente peligroso hacerlo o negarse. Porque si se negaba, después de haber vislumbrado el acto, éste, privado del espacio y de la vida que exigía, iba a crecer en su interior, enconado y monstruoso, hasta destruirlo. Y si aceptaba cumplirlo —y no sólo lo estaba aceptando sino que ya había empezado a cumplirlo— el acto se alimentaría vorazmente de sus últimas fuerzas (pp. 160 y siguiente).

La única alternativa en relación a la imperiosidad de este anhelo pareciera ser la destrucción del personaje.

3. *La entrega a la farsa*

En *El astillero* Larsen se consagra a una farsa, la que deberá dar sentido a su vida: se trata, fundamentalmente, de la ilusoria gerencia de Petrus, Sociedad Anónima. El narrador lo destaca con claridad suficiente:

> En la casilla sucia y fría, bebiendo sin emborracharse frente a la indiferencia del gerente administrativo, Larsen sintió el espanto de la lucidez. *Fuera de la farsa que había aceptado literalmente como un empleo, no había más que el invierno, la vejez, el no tener dónde ir, la misma posibilidad de la muerte* (*) (página 78).
>
> Iba vigilante, inquieto, implacable y paternal, disimuladamente majestuoso, resuelto a desparramar ascensos y cesantías, necesitando creer que todo aquello era suyo y necesitando entregarse

(*) La cursiva es nuestra.

sin reservas a todo aquello con el único propósito de darle un sentido y atribuir este sentido a los años que le quedaban por vivir y, en consecuencia, a la totalidad de su vida (p. 36) (6).

Esta ilusión debe, pues, ser mantenida a toda costa, superando cualquier obstáculo; de ahí el peligro que Larsen siente respecto a que Gálvez —el gerente administrativo— no acuda a desempeñar su ficticia labor; ello podría significar el contagio de Kunz —el gerente técnico— y la iniciación del final de ese delirio, al cual Larsen se aferra.

Larsen intenta convencer a Gálvez, desplegando argumentos que Larsen sabe son mera ficción:

> Volvió a beber y miró alrededor; pensó que la casilla formaba parte del juego, que la habían construido y habitado con el solo propósito de albergar escenas que no podían ser representadas en el astillero.
>
> —Estamos en las vísperas; estoy autorizado para decírselo. Unos días más y nos pondremos nuevamente en marcha. No sólo tendremos el permiso legal sino también el dinero necesario. Millones de pesos. Tal vez sea necesario modificar el nombre de la empresa, agregar algún nombre al de Petrus, o sustituirlo por un nombre cualquiera que no sea un apellido. No vale la pena que le hable de los sueldos atrasados; el nuevo Directorio los roconoce y los paga. Ni Petrus ni yo hubiéramos aceptado otra solución. De modo que puede ir echando cuentas. Eso para arreglar las cosas y vivir con dignidad, como uno merece. Pero lo que realmente importa son los sueldos futuros. Y otra cosa: los bloques de casas que va a construir la empresa para el personal. Claro que no será obligatorio vivir en ellas, pero será sin duda muy conveniente. Pronto le voy a mostrar los planos. Respecto a todo esto tengo la palabra de Petrus (páginas 77 y s.).

---

(6) No concordamos con las siguientes afirmaciones de Benedetti respecto al Larsen de *El astillero:* «Es un Larsen que ha perdido dinamismo y capacidad de menosprecio, que ha perdido sobre todo la monolítica entereza de lo sórdido, que se ha dejado seducir por una postrera, tímida confianza, no importa que el pretexto de esa confianza esté tan sucio y corrompido como el imposible futuro próspero del astillero; al igual que esos ateos inverecundos que en el último abrir de ojos invocan a Dios, Larsen (que no usa seguramente a Dios) en su última arremetida tiene la flaqueza de alimentar en sí mismo una esperanza» (p. 83).

Nos parece que la actitud de Larsen no constituye aquí ninguna excepción, y que su ilusión concerniente al astillero tiene la misma categoría de desesperado pretexto o necesidad que su afán por fundar el prostíbulo en *Juntacadáveres:* se trata de proyectos, a nuestro juicio, que permiten la reconcentración de energías y la evasión.

Dice muy bien Rodríguez Monegal: «Lo que siempre ha añorado Larsen es creer en algo, sentir que algo vale realmente la pena, encontrar a alguien que le pruebe que no es el único ser vivo en un mundo de cadáveres» (p. 119).

Arturo Sergio Visca señala: «Este estar sumido en la realidad, y sumido en ella hasta sentirla como dolorosamente insoportable, pero, al mismo tiempo, braceando, por medio de tentáculos imaginativos, para evadirse —o intentar hacerlo— de ella, adquiere su expresión límite en *El astillero*»... (p. 127).

Nos interesa destacar cómo, en la primera parte de la cita, se alude al carácter histriónico, representacional de cuanto acaece, lo cual nos recuerda el despliegue teatral de *Un sueño realizado;* nos parece que análoga perentoriedad existencial funda el actuar de Larsen y el de la mujer del relato.

Petrus mismo se aferra con todas sus fuerzas a la farsa. Díaz Grey lo explica a Larsen de esta manera:

> Petrus está loco, o trata de seguir creyendo para no volverse loco (p. 90).

Díaz Grey es lúcido respecto al juego que se realiza entre Petrus y Larsen. El médico llega a elaborar, en un diálogo con Larsen, una visión de la existencia como farsa:

> Usted y ellos. Todos sabiendo que nuestra manera de vivir es una farsa, capaces de admitirlo, pero no haciéndolo porque cada uno necesita, además, proteger una farsa personal. También yo, claro. Petrus es un farsante cuando le ofrece la gerencia general y usted otro cuando acepta. Es un juego, y usted y él saben que el otro está jugando. Pero se callan y disimulan. Petrus necesita un gerente para poder chicanear probando que no se interrumpió el funcionamiento del astillero. Usted quiere ir acumulando sueldos por si algún día viene el milagro y el asunto se arregla y se puede exigir el pago. Supongo (p. 93).

En la continuación del diálogo se insinúa —lo que es, sin duda, verdadero— la insuficiencia del objetivo que Díaz Grey adjudica a Petrus y Larsen.

Al ir a visitar sorpresivamente a Petrus al hotel de Santa María, Larsen continúa meditando respecto al juego que se realiza entre el y Petrus:

> Entré sin llamar, es tarde, él no me avisó que estaría esta noche en Santa María. Le gustaría saber por qué miento, qué planes y esperanzas tengo. Está impaciente por saber; entretanto se divierte. Nació para este juego y lo practica desde el día en que nací yo, unos veinte años de ventaja. No soy una persona, así que no es una sonrisa la complicación esa que le impone a la cara; es una pantalla y una orden, una manera de ganar tiempo, de pasar, mientras espera cartas y apuestas. El doctor estaba un poquito loco, como siempre, pero tenía razón; somos unos cuantos los que jugamos el mismo juego. Ahora, todo está en la manera de jugar. El viejo y yo queremos dinero, y mucho, y también nos parecemos en la falla de quererlo. en el fondo, porque sí, porque esa es la medida con que se mide un hombre. Pero él juega distinto y no sólo por el tamaño y el montón de las fichas. Con menos desesperación que yo, para

> empezar, aunque le queda tan poco tiempo y lo sabe; y para seguir, me lleva la otra ventaja de que, sinceramente, lo único que le importa es el juego y no lo que pueda ganar. También yo; es mi hermano mayor, mi padre, y lo saludo. Pero yo a veces me asusto y hago sin querer balance (p. 100).

Se juega para ganar tiempo —diríamos nosotros, para ganar al tiempo—; se hace uso de la farsa, de la máscara, para protegerse del desgaste. Petrus y Larsen no quieren el dinero como medio de adquisición; podría pensarse, como señala Larsen, que lo desean por sí mismo, pero esa posibilidad la rechazaríamos, de acuerdo al ser de los personajes, aun antes de que lo insinúe el mismo Larsen. Resulta, entonces, que es el juego en sí el que importa; pero, subrayamos, se trata del juego como concentrador de energías, como llenador del vacío vital, como aquella actividad que, por distraernos y hacernos inconscientes, nos puede procurar felicidad.

Más adelante, se dice respecto de Petrus:

> Había vuelto a cerrar los ojos y era evidente que lo estaba echando y que no le importaba de veras que el título falso llegara o no al juzgado. Se divertía ahora de esta manera y continuaría divirtiéndose de la otra. Desde muchos años atrás había dejado de creer en las ganancias del juego; creería, hasta la muerte, violento y jubiloso, en el juego, en la mentira acordada, en el olvido (p. 103).

Es interesante un pensamiento de Larsen, según el cual el juego es tal mientras alguien se entrega a él en soledad; pero si los otros también lo juegan, se transforma en lo serio, en lo real. Termina diciendo Larsen: «Aceptarlo así —yo, que lo jugaba porque era juego— es aceptar la locura». Es lo que nos parece, ocurre en *Un sueño realizado:* el juego onírico y escénico al cual se entregan la mujer y los otros, se transforma en realidad y conduce a la muerte.

Existe, como se señala en *El astillero,* el temor a la emancipación de la farsa, al juego que se independiza de quienes creían entregarse a él por gusto esperando poder hacerlo cesar cuando lo desearan.

Larsen no puede permitirse la entrega a la duda, pues ello significaría el desmoronamiento del mundo creado, el término del juego, al cual se entrega con devoción existencial:

> No sabía si Petrus estaba o no en la casa, si ignoraba, por su parte, las entrevistas en la glorieta. De todos modos, la alta casa, las luces amarilleando calmosas y remotas en los tempra-

nos anocheceres, significaban la presencia de Petrus. Y aunque a veces dudaba de la realidad del encuentro en el hotel de Santa María nada era capaz de alterar su seguridad de que le había sido confiada la misión de rescatar el título, de que existían un pacto y una recompensa. No quería hacer preguntas sobre los viajes de Petrus, temeroso de que cada palabra aludiera a su fracaso o, por lo menos, a su demora. Y también, más oscuramente, averiguar hubiera significado dudar: de Petrus, de su propia capacidad para cumplir la promesa. Pero, sobre todo habría significado, abstractamente, la duda, lo único que en aquellos días le era imposible permitirse (p. 144).

Es tal la fuerza que ha adquirido la farsa, que el astillero ha llegado a constituir para Larsen un mundo aislado e independiente, respecto al cual la realidad pasa a ser estimada como «el otro mundo».

La novela finaliza con la ruina del astillero. El efecto que ello suscita en Larsen se advierte en la siguiente descripción:

Fue entonces que aceptó sin reparos la convicción de estar muerto. Estuvo con el vientre apoyado en la pileta, terminando de secarse los dedos y la nuca, curioso pero en paz, despreocupado de fechas, adivinando las cosas que haría para ocupar el tiempo hasta el final, hasta el día remoto en que su muerte dejara de ser un suceso privado (p. 185).

Larsen muere de pulmonía antes de terminar la semana (7).

En relación a la farsa y el juego, adquiere relieve el motivo de la máscara, la cual aparecería encubriendo a una cara primera, originaria; esta última se revelaría en la muerte. Al contemplar a Gálvez muerto, reflexiona Larsen:

Lo que siempre dije: ahora está sin sonrisa, él tuvo siempre esta cara debajo de la otra, todo el tiempo, mientras intentaba hacernos creer que vivía, mientras se moría aburrido entre una

---

(7) Larsen se entrega en *El astillero* también a otro anhelo: su acceso a la casa de Petrus, que él ve «como la forma vacía de un cielo ambicionado, prometido» (p. 21); a partir de esa aspiración comprendemos su afán de acercamiento a la hija de Petrus: ello se disolverá al final de la obra, cuando Larsen, ya demasiado debilitado, renuncie a todo y se una a la criada.

Benedetti ofrece una iluminadora interpretación: «En *El astillero*, el creador castiga triplemente a Larsen: la virgen (Angélica Inés), que a los quince años "se había desmayado en un almuerzo porque descubrió un gusano en una pera", tiene alguna anormalidad mental ("está loca", dice Díaz Grey, "pero es muy posible que no llegue a estar más loca que ahora"); la mujer de Gálvez, que representa para Larsen la única posibilidad de comunicación, aparece ante sus ojos corrompida, primero por el embarazo, luego por el alumbramiento, volviéndose, por lo tanto, inalcanzable; sólo Josefina es asequible, pero Josefina es la mujer de siempre, su igual, hecha de medida no ya para la comunicación, sino para que él tenga conciencia de que se halla "en el centro de la perfecta soledad". Por eso es triple el castigo: la virginidad (Angélica Inés) está desbaratada por la locura, la comprensión (mujer de Gálvez) está vencida por el alumbramiento, la posesión (Josefina) está arruinada por la incomunicación» (p. 84).

ya perdida mujer preñada, dos perros de hocico en punta, yo y Kunz, el barro infinito, la sombra del astillero y la grosería de la esperanza. Ahora sí que tiene una seriedad de hombre verdadero, una dureza, un resplandor que no se hubiera atrevido a mostrarle a la vida. Sólo le quedan los párpados hinchados, las medialunas de la mirada chata. Pero de eso no tiene él la culpa (p. 182).

En *Juntacadáveres,* Jorge dice respecto de su madre:

Creo recordar que en un tiempo traté de suponer cómo sería su cara si no fuera madre bendita y esposa fiel, si no fuera nada más que una mujer. Pero desde la muerte de Federico supe que la máscara era definitiva, que se le iría estropeando con el tiempo sin cambios verdaderos ya (p. 187).

Vivir es permitir que la máscara me encubra. Larsen en *El astillero* observa así a una mujer en un deprimente «salón»:

La mujer tenía el pelo grasiento peinado sobre los ojos y la mueca repetida de la negativa era ya una segunda cara, una máscara móvil y permanente de la que sólo se despojaba, tal vez, en el sueño. Y todo lo que podía desenterrar y reconstruir la experiencia de Larsen, ayudada por antiguas intuiciones que habían demostrado ser ciertas, no bastaba a convencerlo de que abajo de los torpes signos de ternura, rechazo, modestia y patético narcisismo, rezumados como un brillo por los temblores de la piel, estaba, realmente, la cara primera de la mujer, la que le habían dado, no hecho y ayudado a hacer.

Nunca nadie la vio, esa cara, si es que la tiene. Porque puede usarla y mostrarla desnuda sólo en la soledad y si no hay por los alrededores un espejo o un vidrio sucio que pueda alcanzar de reojo o bizqueando. Y lo más malo es que ella —y no pienso sólo en ella— si por un milagro o una sorpresa o una traición se pudiera mirar la cara que se dedicó a cubrir desde los trece años, no podría quererla y ni siquiera reconocerla. Pero ésta, por lo menos, va a tener el privilegio de morir más o menos joven, antes en todo caso de que las arrugas le formen otra máscara definitiva, más difícil de apartar que ésta (pp. 107 y s.).

Caída la máscara en el momento de la muerte, el ser se manifiesta. Acaso este despojamiento de la máscara, esta desocultación, fuera también lo anhelado por la mujer de *Un sueño realizado,* y ello iluminaría a las palabras del narrador:

...comprendí qué era aquello, qué era lo que buscaba la mujer, lo que había estado buscando Blanes borracho la noche anterior en el escenario y parecía buscar todavía, yendo y viniendo con sus prisas de loco... (p. 22).

Díaz Grey tiene conciencia de que cada uno se oculta mediante una máscara, representa un papel, y él pretende traspasar la máscara y capturar el ser:

> De modo que es necesario que me esfuerce y me apresure, que corra todos los riesgos de error para cumplir mi pacto con Dios, según el cual debo mirar y conocer a cada uno, y saber que lo estoy haciendo, aunque sólo sea una vez y ésta dure un segundo... (*Juntacadáveres*, p. 27).

Acaso podamos comprender adecuadamente la locura de Julita en *Juntacadáveres* como la máscara que el personaje requiere para subsistir, superar la soledad y el desgaste.

Con enorme fluidez, Julita imagina y representa papeles: identifica a Jorge con Federico, su esposo muerto; finge que espera un hijo de Federico, asume actitudes muy distintas; se entrega a un juego desesperado, cuya única salida será la muerte.

Jorge, el adolescente, sufre y conoce las *mentiras* de Julita:

> Preñada o no —cada una de las mentiras puede dar un paso adelante esta noche, ocupar un lugar en el mundo— el vestido celeste hace una curva en el vientre, se adhiere entre las piernas. Enternecido, reconozco su locura en los zapatos de raso, con enormes tacos, sin uso, brillantes en la comba de las suelas (p. 180).
>
> Son las once y diez; si la hago esperar demasiado, las mentiras, las invenciones que acumula Julita para las noches, fermentan, se deforman, se impacientan, se le mezclan atropelladas en la boca y en los ojos, tratan de saltar en seguida sobre mí, confundidas y odiándose, destrozando sus significados (p. 189).

Jorge —en análoga actitud a la que Bob sutenta respecto del narrador, en *Bienvenido, Bob*— aprecia los estragos que el tiempo ha causado en Julita y, sintiéndose aún intocado por el deterioro de los años, puede experimentar distanciada repugnancia por ella:

> Puedo salvarme, pienso, de ella, de mi cobardía, de mi hermano muerto, de mis padres, de memorias y presentimientos, si exagero hasta poder tocarlo, hasta el terror y el vómito, el diminuto asco que obtengo de saberla más vieja que yo, de saber que ella anduvo por donde yo aún no pisé, de saber que gastó lo que yo todavía no he tocado, de saber que desperdició ya las oportunidades que a mí me esperan (p. 195).

En medio de la farsa en que se sume, Julita logra retroceder en el tiempo y transmitir esa imagen a Jorge:

> Tira el cigarrillo, se derrumba en la cama, se arquea como un feto, cierra los puños. Ahora está sin senos, tiene el pubis

calvo; murmura mientras la nariz se le hace diminuta, respingada. Por fin se duerme. Me agacho para besarle los pies, las rodillas.

Sin violencia, cariñosa, la mañana entra por la cortina entreabierta y me va despertando.

Parpadeo frente a la entreabierta penumbra sonrosada de Julita y empiezo a comprender. Semidormido, pienso en la noche y la madrugada, el coñac excesivo, la vertiginosa locura de la mujer, su galope de regreso al pasado hasta tocar peligrosamente el borde de la infancia (p. 211).

La vida en el tiempo, hemos destacado, es persistente revelación de la fealdad de la cuotidianeidad—recuérdese a Eladio Linacero en *El pozo*—; Julita, entregada a sus juegos, logra apartarse de esa realidad aplastante. Marcos dice de ella:

—Es fácil. Hablábamos de Julita. Y yo le digo que nunca vi una mujer tan llena de amor. Tan absolutamente loca, tan restallante. Entienda. Tan indiferente a todo eso que llamamos mundo, al olor de ropa con mugre agria que le llena el dormintorio (p. 230).

Julita termina suicidándose y, lo que es intensamente sugerente, asume el papel de una niña, de una colegiala, para esa última representación. Describe Jorge:

La miré. Apenas se balanceaba y parecía hacerlo por capricho. Colgada de una viga, posiblemente con las vértebras rotas, la cabeza torcida asomaba la punta burbujeante de la lengua. Se había amortajado con una túnica blanca de colegial, severa y tiesa por el almidón; se había adornado con un gran moño de corbata azul. Usaba, para mí, unas medias negras que llegaban, tirantes, hasta el final de las pantorrillas. Supo lo que hizo. Ninguna maestra hubiera podido hacerle un reproche, así en la tierra como en los cielos (pp. 254 y s.).

Sin embargo, el disfraz no valdrá, y lo que Jorge verá en ella será la vejez y el desgaste que irrumpen. La muerte no ha permitido la permanencia en la infancia; el tiempo ha triunfado:

No me impresionaba por muerta; la había visto así muchas veces. Me disgustaba su vejez repentina y creciente, el impudor de su cara ofrecida que, luego de rebotar en la infancia, progresaba acelerada hacia la inmundicia de la senectud, la destrucción (p. 255).

La protagonista de *Un sueño realizado*, que llegó a ser la «muchacha», muere como «la mujer» —se insiste varias veces en el término— y cuando se describe a Blanes acariciando su pelo, se destaca que es la suya una cabellera gris.

Mentemos aún lo siguiente respecto de Julita: Jorge sabe que ya antes del suicidio, ella estaba muerta —análogamente a esa muerte, suceso privado, que afecta a Larsen antes de fallecer (*El astillero*). Esa muerte primera es la vida vacía, la cuotidiana inmersión en la nada, de donde el personaje —el hombre— lucha infructuosamente por salir.

4. *El refugio en la ensoñación* (8)

Es la forma de evasión a que recurre persistentemente el protagonista de *El pozo,* Eladio Linacero.

En virtud de su escapismo imaginativo, logra, compensatoriamente, dotar a su existencia chata, opresiva y deprimente, del mundo de aventuras, impregnado de belleza, pureza y dinamismo, a que su ser aspira.

Este carácter sustitutivo y compensatorio de la ensoñación es claramente puesto de manifiesto por el personaje mismo en relación al desenlace de su aventura con Ana María:

> En el mundo de los hechos reales, yo no volvía a ver a Ana María hasta seis meses después. Estaba de espaldas, con los ojos cerrados, muerta, con una luz que hacía vacilar los pasos y que le movía apenas la sombra de la nariz. Pero ya no tengo necesidad de tenderle trampas estúpidas. Es ella la que viene por la noche, sin que yo la llame, sin que sepa de dónde sale. Afuera cae la nieve y la tormenta corre ruidosa entre los árboles. Ella abre la puerta de la cabaña y entra corriendo. Desnuda, se extiende sobre la arpillera de la cama de hojas (p. 14).

El carácter recurrente de esta ensoñación, que el personaje llama «la aventura de la cabaña de troncos», se explica dada la especial importancia que esas imágenes tienen para Eladio Linacero: en contraste con la realidad que mortifica a Eladio, Ana María —quien ha sido violentada y humillada por él, y ha acabado escupiéndolo— es la misma que ahora viene desnuda a ofrecérsele.

En este ámbito imaginativo, Ana María goza de una edad inalterable y escapa así a la acción deteriorante del tiempo: ella tiene siempre dieciocho años.

Destaquemos que, a diferencia de lo que sucede con la entrega de un personaje a la farsa, el protagonista mantiene aquí una lúcida distinción —ostensible en la cita anterior— entre realidad y despliegue imaginativo, que persisten en esta novela, dolorosamente discernidos.

(8) Respecto a Eladio Linacero como soñador, véase el artículo que citamos de Angel Rama.

El mismo personaje manifiesta ciertos escrúpulos respecto a este refugio suyo en la ensoñación; de ahí sus justificaciones:

> Lo curioso es que si alguien dijera de mí que soy «un soñador», me daría fastidio. Es absurdo. He vivido como cualquiera o más. Si hoy quiero hablar de los sueños, no es porque no tenga otra cosa que contar. Es porque se me da la gana, simplemente (p. 9).

Al término de la novela, pareciera que, acabado su escéptico acto comunicativo, se hubiese agotado la veta de sus ensoñaciones, y Eladio se reconoce: «Sin fuerzas ya para esperar el cuerpo húmedo de la muchacha en la vieja cabaña de troncos» (p. 46).

5. *La invención de uno mismo*

En *La vida breve*, el protagonista, Juan María Brausen —hombre fracasado, carente de fe, dominado por un hastío disolvente— recurre a otros intentos de salvación: la creación y, específicamente, la invención de sí mismo. Si el propio ser está agotado, acaso una solución fuera el sustituirlo. De este modo, Brausen intenta rehacerse como Arce, en su relación con la Queca y como Díaz Grey, en un ámbito inventado, Santa María, en contacto con todo un mundo de ficción que, progresivamente, se va imponiendo como verdad:

> Libre de la ansiedad, renunciando a toda búsqueda, abandonado a sí mismo y al azar, iba preservando de un indefinido envilecimiento al Brausen de toda la vida, lo dejaba concluir para salvarlo, se disolvía para permitir el nacimiento de Arce. Sudando en ambas camas, me despedía del hombre prudente, responsable, empeñado en construirse un rostro por medio de las limitaciones que le arrimaban los demás, los que lo habían precedido, los que aún no estaban, él mismo. Me despedía del Brausen que recibió en una solitaria casa de Pocitos, Montevideo, junto con la visión y la dádiva del cuerpo desnudo de Gertrudis, el mandato absurdo de hacerse cargo de su dicha (p. 187).
>
> Yo era Brausen cuando aprovechábamos una pausa para mirarnos y la convertíamos en un particular silencio que se remataba con el ruido de la respiración de la Queca, con una afirmación y una palabra sucia. Y volvía a vivir cuando, alejado de las pequeñas muertes cotidianas, del ajetreo y la muchedumbre en las calles, de las entrevistas y la nunca dominada cordialidad profesional, sentía crecer un poco de pelo rubio, como un pulmón, en mi cráneo, atravesaba con los ojos los vidrios de las gafas y de la ventana del consultorio en Santa María para dejarme acariciar el lomo por las olas de un pasado desconocido, mirar la plaza y el muelle, la luz del sol o el mal tiempo (p. 131).

Brausen reconoce, sin embargo, que no puede salvarse inventando una piel para el médico de Santa María, y metiéndose en ella, y en el capítulo titulado *La salvación,* insinúa otra posibilidad, la aceptación y asunción de la propia tristeza existencial:

> Pero si yo no luchaba contra aquella tristeza repentinamente perfecta; si lograba abandonarme a ella y mantener sin fatiga la conciencia de estar triste; si podía, cada mañana, reconocerla y hacer que saltara hacia mí desde un rincón del cuarto, desde una ropa caída en el suelo, desde la voz quejosa de Gertrudis; si amaba y merecía diariamente mi tristeza, con deseo, con hambre, rellenándome con ella los ojos y cada vocal que pronunciara, entonces, estaba seguro, quedaría a salvo de la rebeldía y la desesperanza (p. 36).

Brausen sabe que no hay para él ninguna posibilidad, que toda tentativa lo conducirá de antemano a un nuevo fracaso, que sus movimientos son meros juegos o farsas, aun poco convincentes, ya que él carece de la fe que podría sumirlo —como antes hemos señalado— en una total inconsciencia y crearle la ilusión de la felicidad. Gertrudis le pregunta:

> —Entonces acabas de morirte de una vida. ¿No es así? ¿Y qué vas a hacer con la otra, la que empieza?

Esta será la respuesta de Brausen:

> Nada... Voy a vivir, simplemente. Otro fracaso, porque puede presumirse que hay una cosa para hacer, que cada uno puede cumplirse en determinada tarea. Entonces la muerte no importa, no tanto, no como definitiva aniquilación, porque el hombre con fe supone haber descubierto el sentido de la vida, haberlo obedecido. Pero para esta pequeña vida que empieza o para todas las anteriores si tuviera que empezar de nuevo, no conozco nada que me sirva, no veo posibilidades de fe. Cualquier pasión o fe sirven a la felicidad en la medida en que son capaces de distraernos, en la medida de la inconsciencia que pueden darnos (página 174).

Pese a su lucidez, la adhesión de Brausen a la ficción que él ha creado, a las formas de vida que él se inventa, persiste, y al final de la novela, Brausen parece haberse disuelto en la personalidad del personaje que ha concebido: Díaz Grey (9).

(9) Citemos al respecto a Emir Rodríguez Monegal: «Así como Arce se disuelve al final de su aventura en Brausen —y el policía que lo detiene como encubridor de Ernesto lo identifica (ante el asombro del lector): "Usted es el otro... Entonces, usted es Brausen"—, Díaz Grey cierra la novela, conquistada ya del todo su objetividad por haberse asimilado a Brausen» (p. 104).

6. *Reconstruir la propia historia. El intento comunicativo*

Volvamos a *El pozo* y a su protagonista, Eladio Linacero: sumido en una cuotidianeidad que es para él aplastante, el personaje decide escribir sus memorias. La motivación que él señala es ciertamente no convincente, y como tal está expuesta:

> No tengo tabaco, no tengo tabaco. Esto que escribo son mis memorias. Porque un hombre debe escribir la historia de su vida al llegar a los cuarenta años, sobre todo si le sucedieron cosas interesantes. Lo leí no sé dónde (p. 8) (10).

En *Juntacadáveres*, Larsen introduce una idea que nos hace pensar en la verdadera razón que podría mover a Eladio Linacero: se trata de la necesidad de evocar los pasajes de la propia vida, de reconstruir la propia historia, para obtener una autointerpretación manejable antes de morir: «Sólo así, creyendo saber qué es lo que se muere, puede morirse en paz» (*Juntacadáveres*, p. 152).

La redacción de sus memorias podría corresponder, entonces, a un gran esfuerzo por llegar a la comprensión de sí mismo que, para su tranquilidad existencial, el personaje requiere.

Eladio Linacero trata de comunicar las ensoñaciones, que son su refugio, a los únicos que, según él, podrían comprenderlo: Cordes, un poeta, y Ester, una prostituta; el fracaso es, en ambos casos, absoluto, y Linacero se da la siguiente explicación:

> No hay nadie que tenga el alma limpia, nadie ante quien sea posible desnudarse sin vergüenza (p. 20).

Y cuestiona, luego, el sentido de su actual acto comunicativo estas memorias que nos destina, vislumbrando la absurdidad de su intento:

> Y ahora que todo está aquí, escrito, la aventura de la cabaña de troncos, y que tantas personas como se quiera podrían leerlo...? (página 20).

El desenlace de la novela es bellísimo y climático: el personaje hace un esfuerzo supremo por superar su ajenidad, separatividad, sintiéndose partícipe del cosmos, perteneciente a la totalidad: «Estoy seguro de poder descubrir una arruga justamente en el sitio donde ha gritado una golondrina», tal sería su comunicación con lo existente.

---

(10) Harss señala la piadosa ironía que impregna a esas frases (p. 146).

Pero la noche, la naturaleza, lo rechazan, y él vuelve a sentirse un hombre insignificante, solitario y aislado, devuelto a su cuotidianeidad desgastante. El temple final es intensamente amargo; las últimas frases de la novela muestran que, inclusive, ha perdido Linacero la fuerza necesaria para entregarse a la ensoñación:

> Las extraordinarias confesiones de Eladio Linacero. Sonrío en paz, abro la boca, hago chocar los dientes y muerdo suavemente la noche. Todo es inútil y hay que tener por lo menos el valor de no usar pretextos. Me hubiera gustado clavar la noche en el papel como a una gran mariposa nocturna. Pero, en cambio, fue ella la que me alzó entre sus aguas como el cuerpo lívido de un muerto y me arrastra, inexorable, entre fríos y vagas espumas, noche abajo.
>
> Esta es la noche. Voy a tirarme en la cama, enfriado, muerto de cansancio, buscando dormirme antes de que llegue la mañana, sin fuerzas ya para esperar el cuerpo húmedo de la muchacha en la vieja cabaña de troncos (p. 46).

REFLEXIONES FINALES

¿Qué hemos logrado desentrañar a través de esta incursión por el mundo onettiano? ¿Qué visión concerniente a él permanece en nosotros?

Se nos ha sumido en la dolorosa temporalidad de los personajes, y los hemos contemplado debatiéndose por encontrar un sentido a su existencia, aun cuando son conscientes de la inanidad de toda tentativa, recurriendo a subterfugios que ellos saben inútiles, como la esperanza de recuperar el pasado, el concentrar las energías y expectativas existenciales en la realización de determinados anhelos, el recrearse en sí mismos, el entregarse a la farsa, el refugiarse en la ensoñación, el reconstruir la propia historia, el intentar comunicarse con los otros. Todo ello para continuar, sin embargo, sufriendo «la pequeña muerte cuotidiana», deseando, en vano, obtener «un solo momento que lo expresara todo».

No obstante, en algunos momentos, surge en este mundo onettiano una luz, en virtud de la cual podemos comprender por qué estos personajes son criaturas fatalmente condenadas, cuál es su pecado esencial y cómo podría, acaso, romperse este círculo de corrupción y desgaste si la impotencia de los personajes lo permitiera, lo cual nunca ocurrirá.

Ya destacábamos que Brausen, el protagonista de *La vida breve*, sabe que hay una posibilidad, una salida; pero es impotente para

hacerla suya: se trata de asumir el propio ser, de reconocer y hundirse sin excusas en la propia tristeza existencial, sin odio ni temores, sino, por el contrario, mereciéndola y amándola, como aquello que uno es; ello otorgaría la paz, la tranquilidad que, por buscarlas con tanto esfuerzo y desgarramiento, los personajes de Onetti no logran encontrar (11).

Díaz Grey, personaje dotado en ocasiones de especial lucidez, reconoce en *El astillero*, que tal vez el drama existencial resida en la impotencia y la incapacidad del ser humano para aceptar el sentido claro y simple de la vida, contra el cual el hombre lucha con palabras y ansiedades, tal vez —pensamos nosotros— aterrorizado precisamente por esa desnudez y simpleza; prueba de ello, señala Díaz Grey, es que la más increíble de todas las posibilidades, la de nuestra propia muerte, es para la vida cosa tan de rutina, un suceso en todo momento ya cumplido.

Surge, entonces, ese imperativo: asumir la simpleza de mi condición de existente; no eludirla artificiosamente, para adjudicarme una falsa importancia tranquilizadora, recurriendo a procedimientos meramente supletorios, recursos que, en sus momentos de clarividencia y guiado por un saludable escepticismo, el mismo personaje reconoce como meras trampas, refugios finales desesperados y absurdos.

Brausen aspira a reconstruir una noche de su adolescencia, en la que él afirmó que la felicidad, «los días hechos a la medida de nuestro ser esencial pueden ser logrados —y es imposible que suceda de otra manera— si sabemos abandonarnos, interpretar y obedecer las indicaciones del destino; si sabemos despreciar lo que debe ser alcanzado con esfuerzo, lo que no nos cae por milagro entre las manos» (p. 229).

Toda la ciencia de vivir, dirá Brausen, «está en la sencilla blandura de acomodarse en los huecos de los sucesos que no hemos provocado con nuestra voluntad, no forzar nada, ser, simplemente, cada minuto» (página 229).

Se trata, pues, del cumplimiento de nuestra trayectoria natural, así como ella acontece, sin imposiciones, sin esfuerzo, siguiendo, en cada instante, sus dictados con apertura y espontaneidad, disuelta aún la voluntad, en esta entrega total.

---

(11) No concordamos, por consiguiente, en absoluto, con el siguiente planteamiento de Harss: «Algunas veces cree que puede asumir su condición. Se dice que quizá "si amaba y merecía diariamente mi tristeza, con deseo, con hambre, rellenándome con ella los ojos y cada vocal que pronunciara, quedaría a salvo de la rebeldía y de la desesperanza". Pero eso no es sino otro falso concepto, una trampa final» (p. 150).

El obispo de un extrañísimo episodio «nunca escrito» de *La vida breve*, que parece corresponder a un plano de sobrerrealidad, dice con acento profético:

> Dios existe y no es una posibilidad humana; sólo comprendiendo esto podremos ser totalmente hombres y conservar en nosotros la grandeza del Señor. Aparte de esto, ¿hacia dónde y por qué? —En la cara encendida y húmeda los ojos acusaron el pantallazo del párpado del ángel; se corrigió—: ¿Hacia dónde? Y si alguien encuentra una dirección que parezca plausible, ¿por qué hemos de seguirla? *Yo besaré los pies de aquel que comprenda que la eternidad es ahora, que él mismo es el único fin; que acepte y se empeñe en ser él mismo, solamente porque sí, en todo momento y contra todo lo que se oponga, arrastrado por la intensidad, engañado por la memoria y la fantasía.* Beso sus pies, aplaudo el coraje de aquel que aceptó todas y cada una de las leyes de un juego que no fue inventado por él, que no le preguntaron si quería jugar (pp. 199 y s.) (*).

Nos parece éste un hermosísimo mensaje existencial: mi destino se pone en juego aquí y ahora, de mi propio ser, insustituiblemente, ha de emanar cualquier directriz que yo le imponga, y a mi propio ser he de entregarme íntegramente —sin reservas ni razones— y con total fidelidad.

Hay aquí un imperativo de autenticidad, pues la adhesión forzada, artificiosa a uno mismo, puede corresponder simplemente a un juego como los otros. En *El astillero*, Larsen, sumido en la farsa, sospecha confusamente «que el juego deliberado de continuar siendo Larsen era incontables veces más infantil que el que jugaba ahora» (página 65).

Díaz Grey recrimina «la vieja imposibilidad de actuar», «la automática postergación de los hechos», la errada creencia en la voluntad:

> Y no me serviría la voluntad porque es mentira que baste la persistencia en el rezo para que descienda la gracia. Es igualmente mentira esta postergación, para un año cualquiera, del acto de inspección general de la primavera, que yo podría hacer ahora mismo y salvarme, con sólo caminar descendiendo hasta el sitio donde estuvo entumecida la vaca en el alba. Y si esto no alcanza, aunque tiene que alcanzar, seguir andando hasta la tarde y la noche e inspeccionar también tarde y noche. Ir moviéndome como un animal o como Brausen en su huerto para examinar y nombrar cada tono del verde, cada falsa transparencia del follaje, cada rama tierna, cada perfume, cada pequeña nube apelotonada, cada reflejo en el río. Es fácil; moverme mirando y oliendo, tocando

(*) La cursiva es nuestra.

> y murmurando, egoísta hasta la pureza, ayudándome, obligándome a ser, sin idiotas propósitos de comunión; tocar y ver en este cíclico, disponible principio del mundo hasta sentirme una, esta *incomprensible y no significante manifestación de la vida,* capricho engendrado por un capricho, tímido inventor de un Brausen, manipulador de la inmortalidad cuando el impuesto ejercicio del amor, cuando la circunstancia personal de la pasión. Saberme a mí mismo una vez definitiva y olvidarme de inmediato, continuar viviendo exactamente como antes pero cerrada la boca que ahora me abre la ansiedad (p. 142) (*).

El hombre ha de entregarse a su ser sin dilaciones ni sustituciones. Entendemos por «examinar y dar nombre», el ponerse en contacto comunicativo, relacional, con cuanto nos rodea; pero ello ha de hacerse sin propósitos ni esfuerzos, mediante el puro despliegue vital. Si el hombre lograse vivir así, reconocerse y olvidarse, su intranquilidad, su ansiedad, su angustia, serían disipadas.

Pero ¿qué sucede al personaje onettiano? Pensamos que le falta la humildad necesaria para asumir el simple sentido de la existencia, para reconocerse como «una incomprensible y no significante manifestación de la vida»; carece de ímpetu, de heroicidad, para centrarse en su propio ser y entregarse con naturalidad y plenitud a cada impulso que de él emana. Cuando está a punto de escuchar el llamado existencial, de comenzar a sentir su liberación, súbitamente —a causa de sus propias debilidades— experimenta otra vez sobre sí el peso del mundo que irremisiblemente lo aplasta y vuelve fatalmente a caer. Dice Brausen en *La vida breve:*

> Tal vez sea esto lo que uno va aprendiendo con los años, insensiblemente, sin prestar atención. Tal vez los huesos lo sepan y cuando estamos decididos y desesperados, junto a la altura del muro que nos encierra, *tan fácil de saltar si fuera posible saltarlo;* cuando estamos a un paso de aceptar que, en definitiva, sólo uno mismo es importante, porque es lo único que nos ha sido indiscutiblemente confiado; cuando vislumbramos que sólo la propia salvación puede ser un imperativo moral, que sólo ella es moral; cuando logramos respirar por un impensado resquicio el aire natal que vibra y llama al otro lado del muro, imaginar el júbilo, el desprecio y la soltura, tal vez entonces nos pese, como un esqueleto de plomo metido dentro de los huesos, la convicción de que todo malentendido es soportable hasta la muerte, menos el que lleguemos a descubrir fuera de nuestras circunstancias personales, fuera de las responsabilidades que podemos rechazar, atribuir, derivar (p. 54) (*).

(*) La cursiva es nuestra.

El personaje de Onetti nos arrastra en su caída. Sentimos que también a nosotros nos falta el aire. Haciendo un verdadero esfuerzo, volvemos a situarnos como contempladores —no como partícipes— de ese mundo, y, enriquecidos por esta experiencia comunicativa, nos adivinamos —paradójicamente— acaso más fuertes para romper nuestros propios muros.

MYRNA SOLOTOREVSKY

The Faculty of Humanities
Institute of History
The Hebrew University of
JERUSALEM (Israel)

BIBLIOGRAFIA

1. BENEDETTI, Mario: «Juan Carlos Onetti y la aventura del hombre», en *Recopilación de textos sobre Juan Carlos Onetti.* Centro de Investigaciones Literarias Casa de las Américas. La Habana, Cuba (Serie «Valoración Múltiple»), 1969. (Citado en adelante: *Recopilación.)*
2. HARSS, Luis: «Las sombras en la pared», en *Recopilación.* Extraído de *Los nuestros:* Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1966.
3. ONETTI, Juan Carlos: «Un sueño realizado», en *Cuentos completos:* Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1967.
4. ONETTI, Juan Carlos: «Bienvenido, Bob», en *Cuentos completos:* Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1967.
5. ONETTI, Juan Carlos: *El pozo:* Editorial Arca, Montevideo, 1967.
6. ONETTI, Juan Carlos: *La vida breve:* Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1968.
7. ONETTI, Juan Carlos: *El astillero:* Editorial Arca, Montevideo, 1967.
8. ONETTI, Juan Carlos: *Juntacadáveres:* Editorial Alfa, Montevideo, 1966.
9. PACHECO, José E.: Incluido en «Otras opiniones», en *Recopilación.*
10. RAMA, Angel: «Origen de un novelista y de una generación literaria», en *Recopilación.*
    También se encuentra este ensayo publicado en la edición citada de *El pozo.*
11. RODRIGUEZ MONEGAL, Emir: «La fortuna de Onetti», en *Recopilación.*
12. VISCA, Arturo, S.: «Trayectoria narrativa de Onetti», en *Recopilación.*

LA NOCION DEL DESARRAIGO EN JUAN CARLOS ONETTI

Creador de un mundo novelesco gris, sin esperanzas y cargado de una atmósfera de gran desolación y desamparo, Onetti es, evidentemente, un gran pesimista. Sus personajes son seres fracasados, que viven en una terrible soledad interior y en quienes existe una total falta de comunicación. Es un mundo donde difícilmente se pueda encontrar una esperanza. Dentro de este tono literario Onetti crea un tipo de personaje que es el forastero, el desarraigado, que vive en una soledad aún más angustiante; en una soledad que es interior y exterior, y en la cual está patente el rechazo social y la falta de apoyo humano.

Es en *El álbum,* cuento en el cual Onetti alcanza la perfección narrativa y nos sumerge dentro de esa atmósfera gris y angustiante, donde nos presenta con mayor claridad este tipo de personaje desarraigado y solo frente a un mundo hostil. Publicado en Montevideo en el año 1962, forma parte del volumen que comprende *El infierno tan temido* y otros cuentos.

El relato se desarrolla en Santa María, ciudad imaginada por Brausen en *La vida breve* y que finalmente acabó por entrecruzarse con su realidad narrativa. Brausen como personaje creado por el autor es, a su vez, creador de un mundo novelesco dentro de la novela. Mundo este que finalmente se va a convertir en realidad y que dará albergue al propio Brausen quien se encontrará con los personajes y la ciudad que él mismo ha creado. Esta ciudad imaginaria que aparentemente no ocupa ningún lugar en el mapa de Hispanoamérica debe ser situada, sin lugar a dudas, en una de las márgenes del Río de la Plata. Así como en *El pozo* (su primera novela publicada en 1939, que fue la piedra angular de la literatura urbana en el Uruguay y que según Vargas Llosa marcó el comienzo de la moderna novela hispanoamericana), Onetti centra la acción en una ciudad rioplatense esta vez real (Montevideo), en el resto de su obra mantíene ese ambiente y esa atmósfera tan propia y tan característica de algunos sectores de las ciudades del Río de la Plata. Después de publicar *El pozo,*

Onetti pasa a residir en Buenos Aires, adonde trasladará también la acción de sus siguientes novelas: *Tierra de nadie, Para esta noche* y *La vida breve.* Es a partir de esta última novela donde Onetti, sin dejar de lado el realismo de su obra anterior, crea un mundo imaginario caracterizado por Santa María.

El forastero es en *El álbum,* al igual que en los otros cuentos de ese volumen, su tema central. En este caso es una mujer a la que vemos a través de los ojos de Jorge Malabia: «Ella venía del puerto o de la ciudad con la valija liviana del avión, envuelta en un abrigo de pieles que debía sofocarla, paso a paso contra las paredes brillosas, contra el cielo acuoso y amarillento, un poco rígida, desolada, como si me la fuera acercando el atardecer, el río, el vals resoplado en la plaza por la banda, las muchachas que giraban emparejadas alrededor de los árboles pelados.» Onetti logra transmitir aquí, en este único párrafo, esa imagen de soledad y desamparo que va a caracterizar al personaje a través de todo el relato.

Onetti es un maestro para crear una atmósfera angustiosa y sórdida, que atrapa y envuelve al lector, ahogándolo, junto con sus personajes, dentro de ese mundo. Atmósfera ésta que no sólo trasmite distintas situaciones, sino que incluso deja entrever, como en este caso, un estado de ánimo. Este estado de ánimo está, en esta mujer, íntimamente ligado con un cierto aire de misterio que la va a acompañar en todas sus apariciones. No se sabe quién es, qué hace, de dónde viene. Sólo nos enteramos, por boca de Vázquez, «el de la reventa», que «vino sola, dicen que cargada de baúles. Pero toda la mañana y la tarde se las pasa con esa valijita ida y vuelta por el muelle, a toda hora, en las horas que no llegan ni lanchas ni balsas». Con estas palabras Onetti logra el efecto buscado: ahondar aún más el misterio y recargar asimismo esa idea del desarraigo que ya nos había presentado. Lo primero que dice la mujer al dirigirse en la mesa del bar a Jorge Malabia, no hace más que hacer más impenetrable ese velo misterioso que la recubre. En sus palabras parece estar presente la idea de la predestinación y la existencia de fuerzas superiores que rigen los destinos del hombre: «Hace muchos años que nos citamos para esta tarde. ¿Es verdad? No importa cuándo porque ya ves que no pudimos olvidarlo, y aquí estamos, puntuales.»

Estamos aquí también ante la mujer característica en Onetti. Si se hace un repaso de su obra se verá que generalmente son feas, viejas y/o prostitutas; estando en muchas oportunidades estas tres condiciones reunidas en un mismo personaje. En la mujer de *El álbum* Onetti no dice su edad pero deja entrever, por boca del protagonista,

que «debe tener sus añitos», ni la describe físicamente, aunque también por palabras del narrador nos enteramos de que «es fea», e indirectamente, a través de la narración, se puede suponer que se trata de una prostituta.

No sólo éste, sino que todos los personajes que presenta Onetti viven en un «mundo corrompido por la pérdida de valores morales» y son seres que «se asfixian y manotean como ahogados para sobrevivir» (*). Es un mundo de soledad y desamparo. Es así entonces como Jorge Malabia dice en un pasaje del relato: «Le di las gracias y salí, sabiendo de verdad por primera vez que no tenía con quien estar.» El joven Jorge Malabia, contrafigura y complemento de «Junta» Larsen, es un personaje importante dentro del mundo narrativo de Onetti. Protagonista de *Para una tumba sin nombre* y coprotagonista de *Juntacadáveres* representa la pureza, la inocencia y el amor en medio de un mundo corrompido. Jorge Malabia nos muestra la imagen de la juventud en Onetti. Esa juventud que es inocencia, pureza y que aún es esperanza. Tres cualidades que luego se van a ir desvaneciendo como herrumbradas por el tiempo y por los repetidos fracasos. Pero este personaje, con su inocencia y su pureza, también siente la soledad interior y la falta de comunicación, drama que no sólo alcanza a las generaciones maduras, sino que también envuelve a las más jóvenes, que luchan y se debaten para superarlo, para terminar aceptándolo en la adultez. Esa soledad y esa incomunicación se ve resumida en un pensamiento de Jorge Malabia: «Al final de cada noche está el desencanto, nadie puede darme nada, a nadie le interesa lo que puedo dar.»

FERNANDO CASTILLO

Paseo Pujada, 21/23
BARCELONA-5

(*) Emir Rodríguez Monegal: Prólogo a las *Obras completas* de Juan Carlos Onetti.

EL HUMOR NEGRO Y LO GROTESCO EN JUAN CARLOS ONETTI

Mirada desde las alturas de la razón, toda la vida se parece a una enfermedad maligna y el mundo a un manicomio.

GOETHE

Lentamente, en la última década, el nombre de Juan Carlos Onetti ha ido abriéndose paso más allá de las fronteras de su pequeño país para encontrar —y ocupar— el lugar que su obra narrativa, absolutamente de avanzada debió merecer desde que *El pozo* la comenzó a hacer realidad en 1939.

Los rasgos más importantes y característicos de esa obra han sido ahora ya señalados con claridad. No obstante, hay una parcela de esa obra que, por dificultades de acceso, ha quedado sin recibir la atención que merece en cuanto que entrega ideas, opiniones, tomas de posición de Onetti frente a temas de índole diversa: literarios, sociales, políticos, humanos. Y lo hace siempre con humor, con ironía, *tongue in cheek*, de modo tal de criticar sin demasiada acidez (1). Me refiero a la columna «La piedra en el charco, que, con el seudónimo de *Periquito el Aguador*, escribió Onetti para *Marcha*, de Montevideo, como su secretario de redacción, desde 1939 hasta 1941, más o menos regularmente. Y también a esa otra columna que firmaba con el sugestivo nombre de *Groucho Marx*. Son cartas francamente humorísticas, de un humor más chacotón, más irreverente, que el que puede espigarse en los artículos de «La piedra en el charco» (2).

(1) «Cuando hace unos meses decidimos aceptar la tarea de apedrear el charco, lo hicimos con un espíritu de total indiferencia, amable, sin mayores entusiasmos, ya que las ranas de este charco deben haber creado pelos de puro viejas e inmóviles. No pensamos turbarlas con nuestras mal dirigidas piedras, ni esto, de lograrse, permite aumentar el interés del juego. Los sapos de piel dura y rugosa darían uno o dos saltos y quedarían nuevamente quietos, unos al sol, otros a la sombra, haciendo palpitar sus gargantas con el mismo compás heredado, compás que se acuerda de manera exacta con guitarreos, frases de discursos político-democráticos, llanto de noviecita abandonada y otras formas de la prostitución del sonido» (núm. 28, 30-XII-1939).

(2) En la imposibilidad de detenerme en el comentario de esas cartas, doy a continuación su nómina y una breve anotación acerca de su contenido:

— «Se regala una idea», núm. 75, 29-XI-1940. Recomienda al director la creación de una sección de Noticias Policiales, pero en solfa, pues el público se aburre con el material habitual y no se debe continuar interviniendo «el asado explicándonos, por ejemplo, que ese divino malandrín que acaba de vender en Buenos Aires 130 solares del

Puntualicemos que estas columnas periodísticas revelan preocupaciones presentes en y similares a las de la ficción, y muestran la misma actitud satírica que subyace en toda la obra de Onetti. Es más, pienso que lo que puede rotularse de francamente humorístico en los artículos del periódico, o decididamente satírico y/o irónico, pasa a la ficción convertido en grotesco. Sé que este último concepto es debatible, pero creo poder defender su uso, en lo que hace aparte de la ficción onettiana, como el elemento estructurador de toda una novela, un cuento o una *nouvelle.*

Veamos primero los artículos de «La piedra en el charco». Son dieciséis (3), publicados en los números 6, 7, 9 a 12 (4), 19, 23, 26, 28, 75 a 78, 80, 82 y 83 de *Marcha,* entre el 28 de julio de 1939 y

---

Paraíso, con afirmado e impuestos pagos, era una mezcla de Rascolnikoff y Teresa de Avila, con un fuerte complejo de Edipo al calcañar izquierdo».

— «Churchill-Marx», núm. 76, 6-XII-1940. Desopilante sátira política sobre un gran plan para el Uruguay de seguros obligatorios mutuos y retroactivos, a semejanza de uno propuesto para la reconstrucción por Churchill, pero de «orden moral» y sólo «para hombres metidos en política».

— «Como me lo contaron», núm. 77, 13-XII-1940. Chistosa parábola sobre el valor relativo del amor propio herido, en este caso, por una errata que había destrozado el último párrafo de su columna de la semana anterior.

— «Sin tema», núm. 78, 20-XII-1940. Sátira al periodismo.

— «La guerra permanente», núm. 80, 10-I-1941. Sátira mordaz sobre la guerra.

— «Carnaval sin César», núm. 81, 24-I-1941. Sátira sobre una suspensión impuesta a *Marcha* y la «tituliteratura periodística».

— «Ruderico I de Borgoña», núm. 82, 31-I-1941. Contra la falta de sensibilidad social de los gobernantes uruguayos.

— «Autobrulote», núm. 84, 14-II-1941. Sátira sobre el periodismo.

— «Estilo gráfico», núm. 85, 21-II-1941. Sátira sobre el poder del «hombre que empuña una lapicera» basada en un juego de palabras.

— «¡Ay de los tibios!», núm. 86, 28-II-1941. Sarcasmo ejercido sobre el adocenamiento uruguayo.

— «Llamado al país», núm. 87, 7-III-1941. Sarcástico enjuiciamiento del Uruguay.

— «Se llama Androsillo...», núm. 88, 14-III-1941. Contra «canalizar» artificialmente el ingenio.

— «Dejad que los niños...», núm. 89, 21-III-1941. Amargo sarcasmo ejercido contra los dictadores europeos que dicen amar y proteger a los niños.

— «Salud al primer cruzado», núm. 90, 28-III-1941. Grotesca defensa de un criminal víctima de la tortura metódica, contra él perpetrada, por «todas las formas de hacer ruido que se conocen en el mundo, incluso la voz, el aullido del mono macho, el chirrido de la guillotina, la sierra sin grasa y el tango», esto es, por las radios y sus abominables programas».

— «¿Xenofobias a mí?», núm. 91, 4-IV-1941. Contra clichés lingüísticos que implican prejuicios raciales.

— «Inútil para sordos», núm. 93, 25-IV-1941. Contra la cháchara sin sentido.

(3) He tomado la nómina de la «Contribución a la bibliografía de Juan Carlos Onetti», de Hugo Verani (en *Onetti.* Sel., cronología y preparación de J. Ruffinelli, Montevideo, Biblioteca de Marcha, 1973, 272-273). Debo agradecer al profesor Verani el que me haya facilitado parte del material que él pudo consultar en Montevideo, como así también a la señora Oxana Sirkó las fotocopias de la mayoría de los artículos de «La piedra en el charco» y de todas las cartas humorísticas de *Groucho Marx.*

(4) El artículo del núm. 12 de *Marcha* («Exportando talento») no aparece en la bibliografía de Verani. Ha sido publicado, junto con otros cinco textos de «La piedra en el charco» en la revista argentina *Crisis,* 5 (sept. 1973), 29. No me consta, pues, directamente si es, en efecto, uno de los artículos de esa columna.

el 7 de febrero de 1941. Los temas, todos literarios, descubren las siguientes preocupaciones en ese terreno:

— Contra la *literatosis* (5), el provincianismo literario, la falta de autenticidad en el creador, los premios literarios:

> Poco importan las raíces de una retórica ni la exacta definición del término. Ser retórico es repetir elementos literarios en lugar de crearlos (núm. 6, 28-VII-1939, 2).
>
> *Escribirse un «Hambre» —a la Hansum, claro— y pesar cien dichosos kilos, es un asunto grave. Pergeñarse algunos «Endemoniados» —a la rusa, no hay por qué decirlo— y preocuparse simultáneamente de los mezquinos aplausos del ambiente intelectual criollo, es motivo para desconfiar* (...). Hace años, tuvimos a un Roberto de las Carreras, un Herrera y Reissig, un Florencio Sánchez. Aparte de sus obras, las formas de vida de aquellas gentes, eran artísticas. Eran diferentes, no eran burguesas. Estamos en pleno reino de la mediocridad, entre plumíferos sin fantasía, graves, frondosos, pontificadores, con la audacia paralizada. Y no hay esperanza de salir de esto. Los «nuevos», sólo aspiran a que alguno de los inconmovibles fantasmones que ofician de papás, les diga alguna palabra de elogio acerca de sus poemitas. *Y los poemitas han sido facturados, expresamente, para alcanzar ese alto destino* (núm. 11, 1-IX-1939).
>
> Se puede argüir (...) que los premios constituyen un aliciente para los escritores. *Chocolate por la noticia.* Precisamente este es uno de sus mayores defectos. Basta informarse en cualquier imprenta para saber que la mayoría de los libros se imprimen exclusivamente para intervenir en los concursos; y no es dudoso que hayan sido escritos con el mismo objeto. Piénsese en lo que puede ser una obra literaria *producto de una verdadera fecundación artificial y durante cuyo fatigoso parto el autor se haya asignado como inspiración máxima un premio de mil pesos, un banquete de homenaje y dos o tres adjetivadas crónicas que deberán ser devueltas en oportunidad* (núm. 80, 10-I-1941, 22).

— Sobre la situación de la literatura en el Uruguay, su falta de tradiciones literarias, la inexistencia literaria de Montevideo, quiénes hacen literatura en el Uruguay:

> ... el fetiche de la «cultura uruguaya» subsiste. *Tenemos la Universidad, varias facultades, el Ateneo y tres o cuatro salones literarios. Y a este paso, ya tendremos, nuevamente, juegos florales, con reina, mantenedor, medallas de oro y ripios* (...). El problema de las relaciones con Europa nos parece sencillo: importar de allí lo que no tenemos —técnica, oficio, seriedad—. Pero nada más que eso. Aplicar estas cualidades a nuestra realidad y confiar en que el resto nos será dado por añadidura (núm. 7, 4-VIII-1939).

(5) Este es término que Onetti usa en el artículo «Reflexiones literarias» aparecido en *Acción* (13-XII-1966).

Lo malo es que cuando un escritor desea hacer una obra nacional, del tipo de lo que llamamos «literatura nuestra», se impone la obligación de buscar o construir ranchos de totora, velorios de angelito y épicos rodeos (...). Entre tanto, Montevideo, no existe. Aunque tenga más doctores, empleados, público y almaceneros que todo el resto del país, la capital no tendrá vida de veras hasta que nuestros literatos se resuelvan a decirnos cómo y qué es Montevideo y la gente que la habita. Y aquí no cabe el pretexto romántico de la falta de tema. Un gran asunto, el Bajo, se nos fue para siempre sin que nadie se animara a él. Este mismo momento de la ciudad que estamos viviendo es de una riqueza que pocos sospechan.

La llegada al país de razas casi desconocidas hace unos años; la rápida transformación del aspecto de la ciudad (...); la evolución producida en la mentalidad de los habitantes —*en algunos, por lo menos, permítasenos creerlo*— después del año 33; todo esto, tiene y nos da una manera de ser propia. ¿Por qué irse a buscar los restos de un pasado con el que casi nada tenemos que ver y cada día. menos, fatalmente? (...). Es necesario que nuestros literatos miren alrededor suyo y hablen de ellos y su experiencia. Que acepten la tarea de contarnos cómo es el alma de su ciudad. Es indudable que si lo hacen con talento, muy pronto Montevideo y sus pobladores se parecerán de manera asombrosa a lo que ellos escriban (núm. 10, 25-VIII-1939, 2) (6).

Lo que nos proponemos establecer de manera objetiva y desapasionada, en aquel futuro amanecer [en que escribirá «Quién es quién en la literatura uruguaya»] *que acabamos de resolver sea de primavera*, es qué clase de gentes hacen literatura en esta tierra. Veremos qué porcentaje de catedráticos hay en aquella actividad. Cuántos abogados, rentistas, diputados y maestros de escuela. Hecho esto, podremos entonces estudiar cuáles entre ellos son escritores de veras, hagan lo que hagan con el resto del tiempo (número 11, 1-IX-1939).

— Acerca de una actitud antiintelectual en la creación literaria:

Cuando un escritor es algo más que un aficionado, cuando pide a la literatura algo más que los elogios de honrados ciudadanos que son sus amigos, o de burgueses con mentalidad burguesa que lo son del arte, con mayúsculas, podrá verse obligado por la vida a hacer cualquier clase de cosa, pero seguirá escribiendo. No porque tenga un deber a cumplir consigo mismo ni una urgente defensa cultural que hacer, ni un premio ministerial para cobrar. Escribirá porque sí, porque no tendrá más remedio que hacerlo, porque es su vicio, su pasión y su desgracia (...).

(6) Otras reflexiones acerca del mismo problema pueden leerse en los siguientes números de «La piedra en el charco»: 19 (27-X-1939), 76 (6-XII-1940), 77 (13-XII-1940), 78 (20-XII-1940) y 80 (10-I-1941) y en artículos —sin la firma de Onetti— aparecidos en *Marcha* tales como «Señal» (núm. 1, 23-VI-1939, 2) y «Una voz que no ha sonado» (núm. 2, 30-VI-1939, 2).

Cuando se «tiene» que escribir, hay siempre una hora para robar al dueño del diario, al sueño o al amor (núm. 19, 27-X-1939, 2).

Que cada uno busque dentro de sí mismo, que es el único lugar donde puede encontrarse la verdad y todo ese montón de cosas cuya persecución, fracasada siempre, produce la obra de arte. Fuera de nosotros no hay nada, nadie. La literatura es un oficio, es necesario aprenderlo, pero, más aún, es necesario crearlo (...) el que escribe porque tiene la necesidad de hacerlo, sólo podrá expresarse con una técnica nueva, aún desconocida. Una manera que acaso no alcance totalmente nunca, pero que no es la de Zutano ni la de nadie. Es o será la suya. Pero no podrá tomarla de ninguna literatura ni de ningún literato, no podrá ser conquistada fuera de uno mismo. Porque está dentro de cada uno de nosotros; es intransferible, única, como nuestros rostros, nuestro estilo de vida y nuestro drama. Sólo se trata de buscar hacia adentro y no hacia afuera, humildemente, con inocencia y cinismo, seguros de que la verdad tiene que estar en una literatura sin literatura y, sobre todo, que no puede gustar a los que tienen hoy la misión de repartir elogios, consagraciones y premios (número 28, 30-XII-1939).

— Sobre la soledad inherente al escritor:

Hay un solo camino. El que hubo siempre. Que el creador de verdad tenga la fuerza de vivir solitario y mire dentro suyo. Que comprenda que no tenemos huellas para seguir, que el camino habrá de hacérselo cada uno, *tenaz y alegremente, cortando la sombra del monte y los arbustos enanos* (núm. 11, 1-IX-1939).

Que cada uno haga su obra y trate de estar lo más solo posible (...). Una literatura sólo vive cuando trabajan para ella hombres formados con una natural indiferencia por el pasado. Gentes despreocupadas del mundillo intelectual, ligados a su tarea por furor de maniáticos (...). Hoy se trata únicamente de que cada uno diga su verdad de manera verdadera («Un jueves literario», núm. 77, 13-XII-1940. Algunos de los artículos de *La piedra en el charco* tienen, como éste, títulos especiales).

— Consideraciones diversas sobre la literatura y la creación literaria:

DURAR frente a un tema, al fragmento de vida que hemos elegido como materia de nuestro trabajo, hasta extraer, de él o de nosotros, la esencia única y exacta. DURAR frente a la vida, sosteniendo un estado de espíritu que nada tenga que ver con lo vano e inútil, lo fácil, las peñas literarias, los mutuos elogios, la hojarasca de mesa de café. DURAR en una ciega, gozosa y absurda fe en el arte, como en una tarea sin sentido explicable, pero que debe ser aceptada virilmente, porque sí, como se acepta el destino. *Todo lo demás es duración fisiológica, un poco fatigosa, virtud común a las tortugas, las encinas y los errores* (núm. 6, 28-VII-1939, 2).

... hoy pensamos que sí, es necesario, oponer a la literatura analítica, burguesa y no burguesa, largos, agitados e incansables novelones (...). Es también inconcebible que cuentistas y novelistas piensen que el sol gira alrededor suyo y que el análisis de sus almas exquisitas tenga mucha importancia, aunque el alma sea la de Mr. James Joyce. Nos gustaría atrevernos a decir que el individuo es actualmente una cosa liquidada; pero aparte del temor que nos inspira este tipo de frases, alienta en nosotros otro miedo más inmediato (...). Nos limitaremos a decir que nosotros no somos hoy una cosa de trascendental importancia y que vosotros tampoco. La individualidad del escritor se agranda en proporción al cuidado que ponga en desaparecer, en medida de su papel de intermediario, médium entre la vida y sus lectores (...), entre el hecho (...) que podemos llamar «la caída de París» y las sensaciones que esa caída de París provoca —verso o prosa— en el espíritu de los escritores, preferimos sin duda lo primero. Y que puestos a elegir entre un poema dedicado a la guerra que azota al mundo y una novela de 300 páginas donde se estudie sabiamente las reacciones producidas en el personaje por un drama de adulterio, *nos quedamos con una buena novela policial de Philo Vance, escrita por S. S. Van Dine, de la firma social Van Dine, Van Dine y Van Dine* (núm. 76, 6-XII-1940).

Los buenos libros —podemos jurarlo— se escriben «para» que gusten a sus autores, en primer término; luego para que gusten a Dios o al Diablo o a ambos dos conjuntamente. Y en tercer término, para nadie. El resto sí que es literatura (núm. 80, 10-I-1941, 22).

Literariamente, la importancia absoluta de un escritor no es mensurable, sino de manera personal, por cada uno, sin posibilidad de demostración; pero su importancia relativa puede medirse buscando respuesta a esta pregunta: «¿Es mucho, es poco o es nada lo que habría que suprimir de la literatura, aparte de las obras del examinado, naturalmente, si lo suprimimos a él?» (número 83, 7-II-1941, 22).

... lo único muerto es la novela hecha sobre el alma de un individuo. Lo que empezó con el genio de Dostoyewski (...) llegó al cenit con Marcel Proust y termina para siempre en este pandemónium de James Joyce sin posible más allá.

Puede ser que la sociedad burguesa no tenga temas para los escritores burgueses (...). Pero en EE. UU., meca del capitalismo, John Steinbeck encontró tema para *Viñas de ira*. Y en la lucha de España contra el capitalismo internacional (...), André Malraux encontró tema para *La esperanza*, como lo encontrara antes en China para *La condición humana* (...). Periquito el Aguador (...) dice que lo que está muerto y ya huele mal es nada más que la novela «de» la sociedad capitalista; los temas gastados hasta la inutilidad son los temas que satisfacen a los burgueses.

Lo inútil en arte es, pues, lo que proviene o se destina a las gentes inútiles. Respiremos tranquilos, ya que nada se ha perdido *(Ibidem)*.

— Separación del quehacer literario y el político:

> ¿Se trata de colaborar en la lucha, poniendo las estilográficas al servicio de las fuerzas liberadoras? Pues que escriban las gacetillas de los periódicos de izquierda o redacten los manifiestos de los sindicatos o traten de hacer disminuir nuestro porcentaje de analfabetos enseñando en las escuelas nocturnas.
>
> Pero, para este fin, no creemos en la eficacia de los poemas ni de las novelas ni de las obras de teatro que puedan escribir nuestros escritores. Porque si en la hora actual la influencia de los intelectuales es muy débil en todas partes del mundo, entre nosotros es inexistente. *Pero no hay que tomarlo a mal, ya que éste es un pueblo sin influencias, que no cree en el destino, en palabras, en tareas históricas ni en nada. Es posible que sea un pueblo feliz y, acaso, uno de los más inteligentes de la tierra* (núm. 19, 27-X-1939, 2).

Estas consideraciones sobre la literatura, enfocada desde el ángulo nacional uruguayo o desde el general de la creación literaria, se complementan con observaciones hechas en otros artículos del semanario *Marcha* y de *Acción* (7).

Volviendo a «La piedra en el charco» y a su *Aguador*, diremos que el conjunto de los artículos de esa columna literaria confiada a Onetti en los comienzos de la vida de *Marcha*, configura una verdadera «poética» onettiana y constituye una certera primera forma de encarar la ambigua, compleja y rabiosa ficción del autor uruguayo. Evidencian que Onetti, como Sábato y Cortázar al otro lado del río, ha tenido siempre una estética bien pensada. Pero, a diferencia de los dos argentinos —particularmente Sábato—, que la han enunciado coherentemente en libros, la suya ha quedado diseminada en esas columnas de periódico escritas a vuela pluma. No obstante el apremio y la improvisación (y quizá por ellos mismos), esas páginas suenan absolutamente sinceras, combativas. Provienen de la oportunidad

---

(7) He aquí la lista de esos artículos que he podido obtener: «Greene visto por un lector», *Marcha*, núm. 700 (11-XII-1953), 13; «Nada más importante que el existencialismo», *Acción* (22-X-1957), 6; «Encuesta literaria de *Marcha:* Contesta J. C. Onetti», *Marcha*, número 1010 (27-V-1960), 23; «Y pensar que hace diez años... Gardel y la literatura», *Acción* (23-VI-1962), 7; «Requiem por Faulkner», *Marcha*, núm. 1115 (13-VII-1962), 31; «Divagaciones para un secretario», *Acción* (24-X-1963), 19; «Si hubiéramos ido», *Acción* (31-XII-1965); «Reflexiones literarias», *Acción* (13-XII-1966); «Doble cuestionario a J. C. Onetti», *Marcha*, número 1513 (2-X-1970). Poseo copia, asimismo, de dos artículos de tema político: «Ud. perdone, Guevara», *Marcha* (11-X-1968), 31 y «Consulta al pueblo sobre el Frente Amplio». [Responde J. C. Onetti], *Marcha*, núm. 1527 (8-I-1971), 6.

Es pertinente destacar que en 1971 Onetti escribió el «Prólogo» a la traducción italiana de *Los siete locos*, de Roberto Arlt, prólogo que con el título de «Semblanza de un genio rioplatense» fue reproducido por *Marcha* en su núm. 1545 (28-V-1971), 13 y 16. Los puntos de contacto entre la obra de los dos escritores rioplatenses son casi obvios, pero fragmentos de esa semblanza resultan por demás interesantes porque muestran no sólo esa proximidad intelectual, sino el respeto y la admiración cálida que por la obra del torturado argentino siente Onetti. Esos fragmentos muestran también la tosquedad que caracteriza la expresión de la simpatía en Onetti.

para arrojar verdades (la piedra) en las aguas estancadas (el charco) de la literatura de un país demasiado engreído con su rápido desarrollo económico y con su muy particular (para Hispanoamérica) forma de democracia, cuya vulnerabilidad estaba ya entonces poniéndose de manifiesto.

Con ser esto importante, creo que «La piedra en el charco» propone a su lector atento una faz de Onetti que la crítica ha mencionado al pasar, pero que merece más demorado escrutinio. Y es, como dije al principio, el humor de Onetti. El punto de partida de casi todos los artículos de «La piedra en el charco» es siempre irónico, mordaz, hasta sarcástico (8). Las frases que cierran esos artículos, implican igualmente una pirueta rabelesiana. En las citas anteriores he subrayado tales instancias. Y el resultado es uno: la piedra da en el charco y el espejo de su superficie se deshace en una mueca. Porque el picaneo de Onetti no conduce a la sonrisa, sino al escozor, a la sensación de que, en medio de la *boutàde,* se levantan serias acusaciones contra prejuicios, falacias, ramplones compromisos y fáciles escapatorias. En suma, el de Onetti es un humor negro que tiene por objeto desacreditar lo aceptado y enseñar sus ilusorias limitaciones. Es un humor militante. Ejemplos de este tipo de humor se pueden encontrar también en multitud de páginas de la ficción de Onetti. Su expresión tan ceñida, tan sobria, permitiría destacar los vocablos que, casi escondidamente, matizan una frase y distorsionan ya sea el personaje, el ambiente, el sentimiento, las opiniones que se nos están transmitiendo (9). Pero discutir el hu-

---

(8) En la imposibilidad de apuntar aquí todos esos comienzos, doy tres de los más sarcásticos:

«Los pocos datos que tenemos del concurso de cuentos que organizó *Marcha,* parecen indicar una gran mayoría para aquellos trabajos cuyo argumento se desarrolla en el interior del país. Imaginemos profusión de autóctonos «ahijuna», «velay», «pangaré» y chinas querendonas con acampanadas faldas de color de cielo y moñitos en las pesadas trenzas. Las cuales trenzas ostentan el reflejo azulado que parece inseparable del ala de todo cuervo que se respete y ame la tradición» (núm. 10, 25-VIII-1939, 2).

«El señor Armando Pirotto, eminente historiador que en sus ratos de ocio desempeña las funciones de diputado, acaba de publicar un libro sensacional. No lo hemos leído, porque nosotros somos gente así, descuidada, pero informes seguramente veraces nos aseguran que el libro del señor Pirotto aclara los orígenes de la famosa noche de San Bartolomé...» (número 12, 8-IX-1939).

«Cuando el último de los visitantes hizo sonar la puertita del ascensor y gritó: «Solong, baby», la Tota regresó al salón vacío, se dejó caer en el sofá y se estuvo un momento con la cara entre las manos. Yo me apresuré a hundirme en el silencio que ella permitía crecer (...). Siete minutos permaneció callada un lejano día la Tota y esta sigue siendo su marca más notable. Siempre he pensado que unos meses de afonía podrían convertirla en un ser humano» («Un jueves literario», núm. 77, 13-XII-1940).

(9) «Ya estaba rodeado de funcionarios con expresiones dichosas y todos tomábamos café mientras él explicaba que la T. T. Telefunken, de la cual era un simple engranaje, acababa de poner a punto una nueva línea de comunicaciones entre Europa y Southamérica; y que esta ocasión, la estremecida nostalgia de Matías, debía ser celebrada porque el llamado del amor que pretendíamos era el primero que iba a cumplirse, en realidad,

morismo de Onetti de esta manera sería más bien quedarse en la superficie. Si lo que queremos desentrañar es el valor estilístico de ese humor, deberemos tratar de descubrir su función artística en el conjunto de la obra.

Antes de tratar de emprender esa tarea —que sólo podrá hacerse muy sucintamente en este artículo— (10), repitamos que ese humor negro que ya está de cuerpo entero en «La piedra en el charco» y aun en las cartas de *Groucho Marx* y que se da aisladamente en la ficción, frecuentemente desemboca en ésta en lo grotesco. ¿Qué quiero decir con esto? Por de pronto, que veo una serie de relaciones y entrecruzamientos entre el humorismo y lo grotesco y entre aquél y la sátira (11); que la deformación a que el humor negro somete a los seres o a las cosas o las circunstancias, se desprende de una base satírica y que, a su vez, lo grotesco (según el tratamiento artístico que se le dé) puede reducirse a la sátira y a la iro-

---

aparte, claro, de las innumerables pruebas de los técnicos» («Matías, el telegrafista», en *Marcha*, núm. 1560, 10-IX-1971, 30).

«Los sábados de noche (...), Frieda iba a sentarse en el inodoro y durante minutos o cuartos de hora (...), se estaba casi inmóvil (...), mirando con sus ojos alertas de pájaro el cartelito clavado entre el botiquín y la pileta, el mismo que yo estaba renovando para sorprenderla, los versos de Baudelaire que dicen: 'Gracias, Dios mío, por no haberme hecho mujer, ni negro ni judío, ni perro ni petizo'. Nadie que usara el inodoro podía alejarse sin haberlos rezado» («Justo el 31», en *Cuentos completos*, Buenos Aires, CEAL, 1967, 219).

«Casal pide (...) que se cierren las fronteras [de la Argentina] por un tiempo (...). Y que mientras se acaba Europa, se espere el resultado. Un par de siglos de incomunicación y tendríamos al argentino puro. Presume Casal que el producto sería apropiado para un campo de concentración o algo por el estilo» (*Tierra de nadie*, México, Universidad Veracruzana, 1967, 81).

«—(...) ¿Usted se enteró de lo de Llarvi?

—Me contó Mauricio que en un momento de lucidez se pegó un tiro» (*Ibídem*, 168).

«Algo muy bueno, Stein sabe quién lo dijo. Me va a pagar la diferencia entre el cheque que yo esperaba y el que firmó con alguna fórmula infalible de Platón Carnegie, Sócrates Rockefeller, Aristóteles Ford, Kant Morgan, Schopenhauer Vanderbilt» (*La vida breve*, en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1970, 572).

«Consiguió un taxi en la esquina y vi el último adiós de su mano, lo vi alejarse, en el comienzo de la noche, hacia el mundo poético, musical y plástico del mañana, hacia nuestro común destino de más automóviles, más dentífricos, más laxantes, más toallitas, más heladeras, más relojes, más radios; hacia el pálido, silencioso frenesí de la gusanería» (*Ibídem*, 573).

En *Tierra de nadie*, las humoradas están casi siempre puestas en boca de Mauricio, un muchacho sarcástico y marginado. En *Juntacadáveres* resulta grotescamente caricaturesco el boticario Barthé caracterizado como «el profeta de los prostíbulos sanmarianos» (*Obras completas*, ed. cit., 792) y cuya untuosa y perifrástica carta (Ib. 789) a Díaz Grey muestra bien a las claras la doblez de uno de los «patriarcas» del pueblo. En *La vida breve* el personaje humorístico por excelencia, no sólo por sus ocurrentes salidas, sino por el modo como enfrenta la vida y los otros seres, es Julio Stein.

(10) Deberé limitarme a los elementos que sirven de apoyo a mi tesis y prescindir de otros muchos que sólo son tangenciales en cuanto a lo grotesco aunque importantes con respecto a la totalidad de la obra.

(11) Cf. Ramón Gómez de la Serna, *Ismos* (Buenos Aires, Poseidón, 1943), 199. También Víctor Hugo se expresó así en su «Prefacio a *Cromwell*»: «Lo grotesco (...) está por todos lados; por una parte, crea lo deformado y lo horrible, y por la otra, lo cómico y lo bufonesco».

nía (12). Toda la ficción de Onetti es angustiante, claustrofóbica y negativa en cuanto postula, esencialmente, la soledad del hombre (13) y su imposibilidad de salvación —a no ser que encuentre una *femme-enfant*, incorrupta e incorruptible—, pues está sumergido en un mundo dedicado a la «cabronada universal», tal como lo ha expresado su admirado Céline. La cosmovisión de Onetti no sólo es pesimista, sino que es satíricamente cínica, con lo cual este autor se sustrae emocionalmente al círculo con que la realidad lo constriñe. Es un modo peculiar de pensar el mundo, es una manera de expresar su subversión y de alcanzar una liberación o, por lo menos, de exorcizar los fantasmas interiores. Además, el humor negro distancia, da una óptica que en las vanidades humanas resultan pulverizadas. Y dado que hablamos de humor—aunque sea negro—, habrá una cierta dosis de comicidad, de ridículo (14), pero que tiene que pujar para hacerse notar, ya que el carácter agónico y amargo es lo predominante y es, precisamente, lo que permite la transición a lo grotesco. La técnica, la misma de Goya (15) o de los románticos o de los surrealistas, es escoger detalles o seres o situaciones y magnificarlos selectivamente.

Entiendo por el tecnicismo «grotesco» una modalidad y un sentido particular que se confiere a la creación en virtud del que se fuerza la realidad inmediata para configurar *otra* realidad que no podemos o no sabemos o no queremos ver y/o aceptar. Spitzer emplea el término para designar aquel estilo que crea «un mundo que titubea entre la realidad y la irrealidad» y que «nos hace reír y estremecernos a la vez» (16). Thomas Mann («Contemplación de un apolítico») dice que «lo grotesco es lo supraverdadero, lo muy real y no lo caprichoso, falso, antinatural y absurdo», y W. Kayser, al referirse a este autor, añade que para Mann el grotesco es «una deformación, una exageración de la realidad que sólo permite percibir la esencia

---

(12) Para la noción de lo grotesco sigo, principalmente, las ideas expresadas por W. Kayser en su libro *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura* (Buenos Aires, Nova, 1964).

(13) Paul Bénichou afirma que en el sentimiento de soledad total «tiene el humor, en fin de cuentas, más lugar que la desesperación o la angustia. El ridículo de que nos sentimos objeto no es sino una etapa hacia un ridículo más extenso, en el que el sentimiento de nuestra soledad se resuelve en una especie de clara perplejidad y en una carcajada» («Le monde et l'esprit chez Jorge Luis Borges» en *Les Lettres Nouvelles*, número 21, nov. 1954, 683).

(14) «... la caricatura y (...) la sátira están cerca de lo grotesco y hasta pueden preparar su suelo nutritivo (...) lo grotesco puede aparecer en medio de una representación cómica, caricaturesca o satírica» (W. Kayser, *op. cit.*, 40).

(15) «En las estampas de Goya muchas cosas son caricatura, sátira, tendencia amarga, pero estas categorías no alcanzan para interpretarlas. En estos grabados se esconde al mismo tiempo un elemento lúgubre, nocturno y abismal ante el cual nos asustamos y nos sentimos perplejos...» (W. Kayser, *op. cit.*, 16).

(16) *Linguistics & Literary History. Essays in Stylistics. I* (Princeton, Princeton Univ. Press, 1948), 17.

peculiar de algún fenómeno» (17). Se puede agregar que el grotesco se alimenta de desequilibrios, de contrarios (belleza-fealdad; risa-llanto; lo humano-lo infrahumano), que fuerza la unión de lo que naturalmente se da separado, que genera lo inverosímil, disuelve la lógica, tiene un carácter sordamente amenazador e incomprensible que lleva a la extrañeza, la desorientación y también a la angustia. Hay en lo grotesco una *tensión* que desquicia nuestras categorías habituales, que vuelve inestables nuestras acostumbradas percepciones. Lo grotesco designa, asimismo, la atmósfera en que se desenvuelven cuentos enteros en los cuales se relata algo estrafalario casi siempre con la presencia del motivo del doble y de personaje (s) grotesco (s) por su apariencia y acciones (como sucede en muchos de los cuentos de Poe). La locura es también «una de las experiencias primigenias de lo grotesco que nos son insinuadas por la vida» (18). Por último, hay autores como Hoffmann, que tendían a representar escenas grotescas «como si fueran experiencias oníricas» (19). El arte del siglo XX muestra que es especialmente afín a esta categoría estética aun cuando ella rebasa épocas y modas artísticas.

Ahora bien, el sentido grotesco me asaltó (y persiguió hasta desembocar en estas reflexiones) en algunas de las obras de Onetti, no en todas. Me parecen, así, estructuradas alrededor de una situación grotesca los cuentos *Historia del Caballero de la Rosa y de la Virgen encinta que vino de Liliput, Matías, el telegrafista* y *La novia robada;* las novelas *Juntacadáveres* y *El astillero* y la *nouvelle Para una tumba sin nombre* (20). En todos ellos se parte de seres *(La novia robada)* y situaciones *(Historia del Caballero, Juntacadáveres, El astillero)* o de situaciones tan sólo *(Matías, Una tumba)* que se nos dan magnificados, en los que hay una cierta deformación de la realidad, un forzamiento de esa realidad: grotesca me parece —por ser la unión de dos seres dispares, uno bello, la otra fea y deformada no sólo por su enanismo sino por su embarazo— la pareja del Caballero de la Rosa y su virginal

(17) W. Kayser, *op. cit.*, 15.

(18) *Ibídem*, 224.

(19) *Ibídem*, 84.

(20) Las ediciones usadas son las siguientes: «Historia del Caballero de la Rosa y de la Virgen encinta que vino de Liliput», en *Cuentos completos* (ed. cit., pp. 55-79); «Matías el telegrafista», ed. cit.; «La novia robada» y *Juntacadáveres* en *Obras completas* (ed. cit., páginas 1403-1422 y 777-981, respectivamente); *El astillero* (Buenos Aires, Cía. Gral. Fabril Editora, 1961) y *Para una tumba sin nombre* (Arca, Montevideo, 1967).

«Jacob y el otro» es un cuento que contiene una serie de elementos grotescos: la novia —«ese feto encinta»—, el 'turco' —«la bestia peluda»— forzudo sin inteligencia ni voluntad y la pelea misma tan desigual en propósitos y técnicas. *Tierra de nadie*, por su parte, se abre con la grotesca situación de *Oscar, el Indio*, matón ahora acorralado en una pieza de pensión por el miedo al turco padre de la chiquilina con quien ha tenido relaciones y a la que ha terminado por castigar brutalmente. Sin embargo, la situación se abandona luego y parecería sólo un pretexto para presentar a Larsen y, a través de él, al verdadero protagonista de esta odisea de la alienación, Aránzuru.

mujercita, como grotescas son las atenciones que él le prodiga y la esperanza que los lleva a Las Casuarinas de Da. Mina, ella también un personaje grotesco no ya por su apariencia, como es el caso con el dispar matrimonio, sino por su vida y los hombres grotescos que acompañaron sus fugas. Se están uniendo seres que pertenecen a mundos diferentes, a escalas sociales dispares. A los habitantes de Santa María les parece inverosímil cuando descubren a la pareja por primera vez; son un elemento perturbador en el pueblo; se los observa y espía porque causan extrañeza y una vaga sensación de que la tranquilidad de la vida provinciana está amenazada. Eso en cuanto a los otros personajes del cuento. En lo que respecta al lector, éste comienza por divertirse para sentirse luego angustiado por la suerte de esos dos seres; vive la tensión creada por la incógnita de la nueva redacción del testamento y todas las acciones que siguen a ese acto en la finca de Da. Mina, inclusive la grotesca fiesta de cumpleaños (grotesca porque se nos insinúa que no existe tal cumpleaños, por las cursis tarjetas de invitación, por los vestidos que lucen las mujeres—la liliputiense y la vieja, siempre acompañada del perro «moribundo y diarreico»—, por el refinamiento ramplón, de imitación barata, de las maneras del Caballero). Esa escena es un cuadro que tiene sobretonos goyescos. Y es una culminación de esa tensión que la llegada de los mal apareados forasteros ha generado en la vida de Santa María. Es una escena casi esperpéntica o de pesadilla a la que los habitantes de la ciudad asisten como a un carnaval—y así lo comentan después—. Grotesco es el desenlace de la historia con el legado del perro viejo y enfermo y los quinientos pesos a la pareja de pobres títeres que creían que sus vidas estarían solucionadas con la muerte de la vieja. Onetti parecería apuntar a lo quimérico de aquellas ilusiones no sustentadas en el trabajo tenaz, en la acción propia. Para ello crea ese mundo especial de la pareja que viene a insertarse en un mundo real y, con el procedimiento narrativo elegido —el pueblo entero acechando y comentándonos las alternativas de la estrafalaria inserción de esos dos seres en la vida de Santa María— todo el relato se permea de una atmósfera extraña, casi irreal pero esencialmente grotesca que desemboca frecuentemente en nuestra risa para terminar con una sensación de frustración y hasta de cierto respeto por esa marioneta que sólo ahora acepta confrontarse con la realidad tal cual es y, simbólicamente, con los quinientos pesos gastados íntegramente en flores, quedar a mano (21).

(21) Rubén Cotelo atribuye valor a este cuento por considerar que «inaugura [en la carrera literaria de Onetti] una veta de humor, o lo hace aflorar a un primer plano, puesto que hasta ahora el humor estaba subyacente o asomaba, como ironía, en algunos adjetivos y frases aisladas. Pero nunca, hasta llegar a este cuento, Onetti había colocado un

Consideraciones semejantes pueden hacerse con respecto a *Juntacadáveres* y *El astillero*. No afirmo que en ambas novelas la situación y el personaje grotesco sean lo nuclear ya que, en las dos, se plantea una situación existencial y en *Juntacadáveres* hay, además, una implícita crítica social y el paralelo desenvolvimiento del carácter de Jorge Malabia. Pienso, no obstante, que el andamiaje sobre el que se erigen todos estos otros temas es, básicamente, una situación grotesca. Se crea una atmósfera susceptible de lo grotesco aunque no necesariamente todo lo sea en las dos novelas. Pero que la meta, el sueño dorado de la vida de un hombre adulto, sea un prostíbulo barato con prostitutas que son «cosas», es una situación grotesca. Que un hombre vencido llegue a un astillero abandonado y en bancarrota y se instale pretendiendo que esa realidad no existe, que el astillero tiene vida y que cobrará su suculento sueldo, también lo es. He ahí dos instancias del forzamiento de la realidad, de la creación de un desequilibrio, de una transgresión, de la instalación de una irrealidad en lo cotidiano (con lo cual ya estaríamos en el plano de lo fantástico). Claro que este grotesco es alegórico porque a lo que Onetti apunta es al fracaso —en ambas novelas— del pobre tipo que es Larsen —ese «filatelista de putas pobres»—, a su empecinamiento —grotesco y romántico a la vez— en rechazar las limitaciones que la realidad le impone (la pacata Santa María no quiere el prostíbulo, rechaza a sus «cadáveres» en tanto que seres humanos; Petrus está loco, no hay nada que salvar; Angélica Inés no está comprometida con él, es una retardada que simboliza para Larsen un bienestar que no sería tal, de alcanzarlo, no sólo por el estado mental de la muchacha, sino porque muy probablemente la casa no vale lo que el infeliz calcula o está ya gravada). El tener que contentarse con la sirvienta —y en los bajos de la casa (como ya ha sido señalado por la crítica)— es otra forma de acentuar el grotesco, como lo es también el hecho de que el único ser noble, capaz de comprensión y comunicación —la mujer de Galván— esté deformada por el embarazo, la mugre, la pobreza. Difícilmente podrán encontrarse dos novelas más angustiantes, más amargas, pero en las que, por momentos, tenemos que sonreír aunque lo hagamos tristemente. Otra vez, como en el cuento, los contrastes entre lo moral y lo inmoral (aunque lo primero sea sólo una máscara de los patriarcas de la ciudad), lo humano y lo infrahu-

---

retrato tan suavemente hilarante como [el de Da. Mina] (...). La última escena es también jocosa (...). [El] interés [del cuento] se extiende porque exhibe un modo, una veta desacostumbrada en Onetti» («Humor y desesperación en J. C. Onetti», en *En torno a J. C. Onetti. Notas críticas*. Lídice Gómez Mango ed., Montevideo, Cuadernos de Literatura, 1970, 80-81). Es evidente que, si se consideran los artículos periodísticos, como lo he hecho, el humor aparece como una constante en Onetti, más o menos pronunciada, sí, pero nunca «desacostumbrada».

mano, la realidad del pueblo-la irrealidad de la casa celeste. En *El astillero,* particularmente, Larsen actúa contra toda lógica en su afán de encontrar un lugar para él en el mundo, deseoso como está de anclar en alguna parte, de matar las ansiedades que han poblado desde siempre sus noches inquietas. Pero Larsen, gordo, desmañado, torpe, sin inteligencia, siempre representando un papel que nadie acepta, ocultando los puños gastados de su camisa, taconeando como un macho fuerte, rodando de hotel barato en pensión astrosa, siempre dispuesto a achicarse y sólo rebelándose en su fuero interno, arrastrando esa su «condenación biológica al desengaño» es un personaje con el que el lector nunca podrá sentirse solidario: le provocará sucesivamente malestar, irritación, lástima, hasta lo hará sonreír. Pero tendrá el íntimo sabor de que se halla frente a una caricatura de hombre, a un pobre rufián vencido por su misma inhabilidad para copar con la vida. Más en *El astillero* que en *Juntacadáveres,* se tiene la impresión de que todo es un mal sueño y de que Larsen va a despertar. Lo hace, pero tarde y mal y está ya tan gastado y aporreado que o muere o va a desembocar, como un paria, a un hospital. ¿Y después qué? El final del libro es abierto como lo es el de *Juntacadáveres,* pero la derrota de este verdadero héroe grotesco es el único desenlace posible de ambos libros.

La novia robada se desenvuelve alrededor de un ser grotesco: la Moncha Insaurralde. Es todavía una mujer joven (veintinueve años), pero se la siente gastada, totalmente desgarrada por la imposibilidad de una vida feliz a que la arrojó el fallido intento del falansterio con Marcos Bergner. Cuando regresa a Santa María a buscar su pasado, que la muerte de su novio hace imposible, la locura latente en la Moncha se desata como mecanismo de defensa: la realidad le ha jugado una mala pasada, le ha robado sus cartas ganadoras. Pues bien, la locura le permite forjarse otra realidad, la que ella vino a buscar: Marcos está vivo, el padre Bergner también y el casamiento se consumará. Cuando regresa de Buenos Aires con el elegante traje de novia empieza la farsa: la Moncha vive todas las acciones que habría realizado de estar Marcos allí; por ejemplo, la cena para dos en el restaurante frente a una silla vacía, hablando a un interlocutor inexistente, llenando una copa que nadie beberá. Y siempre vestida de novia, con el traje que paulatinamente se va convirtiendo en pingajos en ese cuerpo de mujer que ya no es sino una patética sombra. La locura es, en este cuento, el elemento generador del grotesco, de la ambivalencia de las percepciones del personaje como de las del pueblo —otra vez testigo observador y relator— y aun de las nuestras en tanto que lectores. La Moncha disuelve en su locura todo el mundo

lógico, normal, se rodea de una atmósfera inverosímil para los espectadores que la dejan actuar y vivir su imposible por temor a las consecuencias que podría traer el destruir —o amenazar con hacerlo— su mundo ilusorio. La tensión está creada por la actitud expectante del pueblo ante las grotescas acciones de la Moncha y culmina con su suicidio. La narración (que casi podríamos llamar enmarcada porque comienza con una carta «ni de amor ni elegíaca», y se cierra con las reflexiones de un narrador-omnisciente) delimita bien ese mundo estrafalario en que se mueve la Moncha y traza la línea de separación con el mundo real de Santa María.

Matías, el telegrafista y *Para una tumba sin nombre* nos confrontan con dos situaciones grotescas. Examinemos el cuento nombrado en primer término. La situación grotesca es la del bajito y vencido de antemano telegrafista que nunca ha salido de Pujato (su provincial distrito) y que ahora en Hamburgo, no seguro (por una aberración de su tortuosa mente) de que su novia vaya a recibir el cable con que acaba de felicitarla para su cumpleaños de la manera más sosa posible, la hace llamar por teléfono sólo para recibir el más despiadado insulto que la ignorancia y el recelo pueden engendrar. Aquí hay una técnica muy onettiana: la de la magnificación de un pequeño incidente —el llamado telefónico desde Europa a Santa María— tras del cual se oculta todo un grotesco drama de fracaso, timidez, recelo e ignorancia de unos muy limitados seres humanos. La realidad está como estirada en un relato moroso que se solaza en los detalles anteriores a la situación límite: idiosincrasia de Matías, aversión a su presente trabajo de telegrafista de barco que lo arranca a su *habitat* natural y lo expone a seres y lugares desconocidos que no le interesan y en los que está perdido y temeroso; su especial relación con Jorge Michel un tipo cínico y «canchero» que acepta como una cruz perder preciosas horas en San Pauli para ayudar a ese lastimoso hombrecillo que desconfía de todo y de todos y que se obstina en saludar a una novia que tiene el grotesco nombre de María Pupo (de Pujato, se agrega siempre); la escena en la T. T. (la Telefunken alemana) grotesca por la distorsión caricaturesca con que los funcionarios alemanes («una t. t.», «el t. t.», «otros t. t.») acogen el hecho inusitado de la inauguración de una línea telefónica a tan remoto lugar del mundo: Sud América y a Santa María tan luego. No hay detalle grotesco que no se subraye, no hay absurdo que se ahorre (22). Y si bien el cuento, especialmente

(22) Como el del hecho de llamar por teléfono a quien no dispone de él y entonces hay que hablar a un almacén y tienen que salir a buscar a gritos a la muchacha; o el ahínco con que Matías quiere felicitar a su novia por lo que esperamos un cable lleno de amor y que se queda en el impersonal «Felicidades te desea Matías».

con su final tan inesperado, invita a la carcajada y está más dentro de la vena cómica de lo grotesco, la pintura anterior de Matías y la *boutade* final enfrían esa risa, cortejan la lástima y, en definitiva, la desasosegante idea de que no se trata de un chiste, de que hay seres así, condenados siempre al fracaso y de que, una vez más, Onetti se deleita en mostrarnos toda su miseria. Todo transcurre dentro de la más inocua realidad pero también el grotesco que emana del enojo del hombre con su trabajo y del llamado telefónico, empujan esa realidad hasta unos límites imposibles. Se crea una atmósfera patafísica (y ¡cuán grotescos son Ubu y su mujer y su manera de ejercer el poder!) y en la tensión que se urde alrededor del cable y del llamado telefónico, perdemos —lectores y personajes— la noción de espacio y tiempo, estamos como suspendidos de un vacío y sólo la respuesta —inesperada, grotesca, insultante— nos arrojará otra vez en lo cotidiano habitual.

Para una tumba sin nombre parte asimismo de una situación grotesca: la de una muchacha que ejerce una mendicidad astuta valiéndose de un chivo en plena estación Constitución de Buenos Aires (23). Pero también aquí, como quedó señalado en las novelas, hay un trasfondo más complejo. Lo grotesco de la situación es el primer peldaño en una construcción que es, quizá, la más rica de Onetti hasta el presente. Porque en este relato, al igual que en otras ficciones de Onetti pero con mayor retorcimiento, hay un enigma —que se plantea como tal desde el comienzo—: ¿por qué Jorge Malabia tiene que enterrar en Santa María a una desconocida y para peor seguido por un chivo viejo, entablillado y maloliente? Otra situación grotesca que es directa consecuencia de la señalada en primer término: el hecho de que Rita, la ex sirvienta de los Malabia en Santa María, haga el «cuento del tío» en base a un chivo en las estaciones ferroviarias de Buenos Aires (porque no sólo se trata de Constitución; antes su teatro había sido Retiro). Ese enigma y la situación grotesca que lo genera, establecen una alteración del orden normal y permiten un relato (que es una suerte de investigación seudopolicial) que no desemboca aparentemente en nada más que en eso: en un contar, en ser un relato. El lector puede interpretar como quiera este relato polisémico. Pienso, no obstante (y para ello me baso en el texto), que quizá lo más acertado sea verlo como un relato en que se reflexiona —de una manera muy sutil y ejercitándola— sobre la creación literaria, sobre el acto en sí de contar. El punto de conversión de esta actividad es el impa-

---

(23) Rubén Cotelo ha sido el único en señalar taxativamente que esta novela corta «se basa en un detalle incongruente y grotesco, una mujer con un chivo, que alteraba todo el sentido del relato» (art. cit., 80).

sible doctor Díaz Grey (Onetti) quien se entera, por el dueño de las pompas fúnebres, del entierro que Jorge ha contratado. Por otro lado, Godoy, un habitante de Santa María que viaja con asiduidad a Buenos Aires, cuenta que ha visto a Rita con su chivo (después de haber caído en el lazo —a sabiendas— del cuento de la muchacha y de haber vivido una grotesca escena con ella, su chivo y un porteño mateo). Luego será Jorge quien narre, aunque también lo ha hecho y volverá a hacerlo, Díaz Grey. Asimismo, Tito, el amigo y compañero de Jorge, es narrador, aunque como aquél será, a la vez, personaje. De esta manera de manejar el punto de vista narrativo nace un distanciamiento entre lo narrado y el lector y el narrador como intermediario, distanciamiento que es propio de esa particular cosmovisión de Onetti y que facilita la deformación grotesca. Como en las obras analizadas anteriormente, también aquí se dan parejos el mundo rutinario y el otro, el transgresivo, el grotesco de la mentira de Rita cuyo centro es el chivo. Pero todavía hay algo más en esta *nouvelle* y que es necesario destacar para fundamentar la interpretación de su sentido que hicimos antes. Me refiero a ese no-personaje que es Ambrosio. Y lo despojo de su carácter de personaje porque en verdad nunca llega a serlo, ya que sólo aparece como un engendro de Díaz Grey que necesita explicarse ese chivo fantasmagórico e incongruente. Lo curioso de este no-personaje es que Jorge lo acepta sin dilación y que, de igual manera, se le impone al lector. Ambrosio es nada menos que el-hombre-que-engendró-el-chivo (el elemento grotesco por excelencia) (24). Ambrosio es una especie de bello zombie sólo activo para sus necesidades fisiológicas, especialmente el sexo, que por nueve meses (otro grotesco) permanece tirado en el camastro, mantenido por Rita, pensando cómo podrá hacer la muchacha para obtener más ganancias con su cuento del tío. Y de ese onanismo mental nace el chivo que se convertirá —casi, piénsese en la escena de la mamadera y en la elección de un nombre— en el «hijo» de la pareja. Ambrosio emerge así como «el creador», el que concibe el chivo, esto es, el cuento (en su doble carácter de relato en sí y de «cuento del tío» que usa Rita en su patraña). Y esos nueve meses de rufián son la paz, la concentración, la libertad absoluta de toda preocupación material que un creador necesita. Sin embargo, hay todavía una sorpresa más en esta caja de Pandora. Porque, finalmente, resulta que no es Rita la

---

(24) El chivo es un animal que se presta a toda clase de expresiones coloquiales y metáforas populares humorísticas y hasta obscenas. Releyendo los artículos de «La piedra en el charco» y, especialmente, las cartas de *Groucho Marx* (escritas casi totalmente en lunfardo), he observado un uso constante del animal en fórmulas de alcance grotesco o peyorativo. De modo que parecería una suerte de imagen recurrente y de la que Onetti ha hecho uso no por casualidad, tal vez, en su *nouvelle*. Pero especular acerca de esto nos llevaría al campo del poco respetado —por Onetti— sicoanálisis.

muerta. Jorge habla de «una prima» innominada y es Tito quien le da nombre: Higinia. Aquí habría que detenerse en el problema de los nombres o de la carencia de ellos en Onetti, de la individualización o no de sus personajes. Nos saldríamos de los límites de este trabajo. Digamos tan sólo que *Para una tumba sin nombre*, como todos los títulos de Onetti, es simbólico pero totalmente ambiguo. Al terminar la lectura, la primera reacción será pensar que ese título se debe a que no podemos asegurar cuál de las dos mujeres está enterrada allí. Y eso siempre que aceptemos como verdadera la existencia de la prima que puede haber sido un engendro de Jorge para justificar la deserción de Rita, engendro que hasta su amigo aceptó como real. Pero si toda la *nouvelle* es una reflexión circular sobre la creación, la tumba equivaldría a «narración» y ésta encerraría por igual a lo narrado y a los que narran innombrados porque, tal como apuntamos, son varios en distintos momentos del relato.

Observar la ficción de Juan Carlos Onetti desde el ángulo de su humor negro y del grotesco, creo que es enriquecerla, ya que sus preguntas existenciales resultan planteadas así con mayor mordacidad y de manera más profundamente acerba.

ANGELA B. DELLEPIANE

The City University of New York
33 West 42 St.
NEW YORK, N. Y. 10036 (USA)

LA AFINIDAD DE ONETTI A FAULKNER

La angustiada desilusión europea, posguerra del Armisticio, incluye, por gemela, la desazón de los yanquis de la mentada «generación perdida» —que fuese mejor calificar de «decepcionada»—. Estos ya venían del trauma de la guerra civil, que hiciera chocar al Norte contra el Sur, reventando una violencia racial que no se apagará más. Los hispanoamericanos no quedan excluidos de aquellas zozobras. Las padecen regional y ultramarinamente, aunque no hayan sido arrasados por la guerra y las guerras de aquéllos. Hay el colapso de unas economías parasitarias, y hay el desplome de las ideologías europeas.

Tanto yanquis como europeos y criollos —hablamos de los novelistas, en especial— vieron derrumbarse conjuntamente los ideales de sus antecesores, y los propios. De tal terremoto ideológico tratarán de emerger y expresarse, rechazando los credos optimistas y *rozagantes* de la generación anterior. No harán, pues, realismo ético, del obvio, sino que fotografiarán lo más netamente posible la realidad representativa, eliminando todo comentario personal. Se tornarán en documentales, en pupila y palabra; recelando de los sesos, secretadores de tautologías. Algo de la desconfianza Zen hacia el intelecto hay en estos artistas que luchan por hacerse una técnica según su experiencia vital —y no según la libresca.

En Faulkner se demuestra este itinerario de rechazo y exploración, verdadera recreación estética. Pero, a medida que el espectador desengañado analiza y comprende, y comprendiendo quiere *opinar*, irá perdiendo su prurito de objetividad total y empezarán a filtrársele los comentos personales, que antes repudiaba. Otra vez el autor se inmiscuye. Claro que no lo hará con la palmaria intrusería de los Balzacs, Dickens o Galdós; sino en el soslayo de un personaje portavoz, de manera que su presencia quede disimulada y no se nos vuelva majadera. Gracias a este recurso o truco, Faulkner logrará emitir su visión —ya ideológica— porque el hombre no puede castrar

su intelecto. Y esa su interpretación del mundo, creado y recreado por él, es arrojada a los lectores, buscando golpearles la conciencia. De modo que el antiintelectual desemboca en el intelectualismo en cuanto desee plantar sus convicciones.

De la «objetividad» (aparente) de *El sonido y la furia*, enjuta de comentarios personales, Faulkner irá a los monólogos filosóficos de *Intruso en el polvo* (irónico el título) y de *Una fábula* (1954).

Criatura salida de zonas puritanas y linchadoras, Faulkner será un moralista. Moralista primitivo —el hombre que viola la naturaleza es un criminal— criminal impune, y no castigado por aquella misma naturaleza, a la manera amazónica de Horacio Quiroga. Moralista provinciano, ruralísimo, que desprecia las urbes, como focos de amoral mecanización del espíritu. Si hubiera sido un metropolitano no habría rapsodiado la antigua hermosura de los paisajes desecrados y careceríamos de su majestuosa oda al Mississippi, que casi arrolla con el relato, en *El viejo*.

La moralidad de Faulkner es arqueológica: la busca cavando en el pasado: cuando los pioneros luchaban briosamente con los elementos. Epoca de formación estoica, que pudo haber producido una super raza sajona (contra la de Vasconcelos), pero que fue boicoteada por la revolución industrial, por la avalancha de un modernismo tecnológico que tronchó esa ética a lo Rómulo y Remo, o a lo Robinsón.

Hay que lanzar la fantasía a lo que era por entonces el paisaje de los Estados Unidos, antes de ser industrializado y loteado jeme por jeme. Extiéndanse sus reservas florales y zoológicas, cúbrase todo el magno territorio con la grandeza de sus Parques Nacionales; y se podrá entender la «mojigatería» ecológica, romántica, ruskiniana, de este hombre que alcanzó a quedar con las pupilas tatuadas de una naturaleza deslumbradoramente intacta. Sobre esas estampas de Génesis, se resfregarán las otras, de holocausto.

Tenía, pues, que dar airadamente las espaldas a la ciudad bárbara, de una barbarie peor que la de los indios y la de los géiseres.

Ruskin en Inglaterra clamará en vano tratando de oponer un humanismo putrescente, contra la colisión que iba desquiciando la campiña y el hombre inglés. En vano. Aquello era como alzar diques de lirios contra un rodado de locomotoras.

Entre nosotros, el poema Martín Fierro —en su primera parte— cuenta el caso de otro paria del presente injusto; víctima que se aleja de su gente —Thoreau *masoquista*, si se quiere—. El poema es ético, con la ética de Faulkner, afín a la suya: preservar las virtudes del rural medio destruido por la civilización. En la segunda

parte abdica, reniega, para domesticarse en esa modernería. Se aburguesa. Otro derrotado por la realidad, como Don Quijote.

En los Estados Unidos, antes que Faulkner, batalló bizarramente el gran Henry Thoreau, padre del pacifismo que engrandecerá Gandhi, y padre también de todos los flamantes ecologismos de Ralph Nader y sus discípulos. Thoreau parece haber sufrido de un intenso desdén hacia el rudo prójimo que le tocó en torno y del cual sólo quería alejarse. Faulkner, en cambio, resulta persona más gregaria, acaso por su interés ético. De hecho, uno es poeta, y el otro novelista. Thoreau se retira como un monje budista o Zen al claustro silvestre de un bosque con estanques, y allí escribirá un diario digno de japonés o chino, de Basho o de Su Tung Po. Y en esas páginas se producirá el fenómeno de una absoluta *cancelación del prójimo.*

La biografía de los capullos de un escaramujo, la crónica de las cuatro estaciones, la épica microscópica o colosal de los panoramas botánicos, las sagas veloces de un crepúsculo, la arquitectura de una tela de araña, eclipsan y desplazan los turbios quehaceres del mercader, del industrial y del labriego. Si no supiéramos nombre, fecha ni sitio, costaría ubicar estas páginas de gozoso naturalismo. Aquel pasajero rechazo de Faulkner a lo intelectual es en Thoreau un rasgo endémico, y lo lleva a una como *glorificación de la pupila* —la que Leonardo da Vinci ya había dibujado—. (¡Qué bien pudo haberle ilustrado su Diario a Thoreau!)

Bien lejos de la urbe mala, eludiendo lo contemporáneo con un porfiado anacronismo cuya fuerza tiene contornos místicos, Faulkner sermonea su visión del mundo: *el fatalismo,* tifón destructor de cosas y de seres; *la misoginia,* que le achaca a la mujer todas las desdichas del hombre; su consiguiente erotismo morboso, por incapacidad de amor, y, quizá por ello mismo, la sensación de *culpabilidad innata,* causada por un pecado colectivo, del cual ya no se puede perdonar.

Repárese que su fatalismo y su complejo de culpa lo allegan a los mejicanos: Azuela, Rulfo y Fuentes. Coinciden en las *taras* y coincidirán en las obras. Son un colegiato vital, desde antes de leerse algunos a otros.

La técnica de Faulkner, que será el gran arrimo para Onetti, faena con pedacitos de sensaciones que se van ensamblando en un mosaico sensorial. Como si un geólogo nos fuese ofreciendo pizcas y saltaduras, en vez de pasarnos los 100 kilos del buen bloque de cuarzo.

Ronda el asunto, y en ese asedio regatea la entrega, prefiriendo una sabia fragmentación. Prolija paciencia de constructor de rompe-

cabezas —él ya abarca el paisaje o el rostro cuyas piezas ha cortado irregularmente, para írnoslas pasando en una jugarreta o en un rito.

Alarga y hurta la trama para punzar la curiosidad y atizarle así el interés al lector —rasgo *detectivesco,* que a veces coincide con la sensación de misterio semioculto de los cuentos de Borges.

Sin esta hábil incitación sus cuentos aburrirían o lanzarían inútilmente su garra sobre un lector escurridizo. Porque a causa de su fatalismo y su a priori condenación de lo que va a narrarnos, sus personajes no evolucionan.

La técnica ella sola imprime dramatismo al pardo asunto: nos torea con su cicatería anecdótica y con su ladino asomo de datos «casi desapercibidos» (como repara Sartre), casi pasados por alto, ahora, pero que significarán mucho de repente, en un salto inesperado. Leemos presintiendo jaguares agazapados. Pero siempre burla nuestra expectativa, y así, a suspenso técnico, nos va arreando a las escenas cruciales.

La adecuación de la forma al personaje o la expresión ajustada al asunto, no siempre se respeta, siendo ella uno de los pilares de la «manera Faulkner». Por ejemplo, en *Sartoris,* Fonzo, el rústico, se pone a pensar con una suntuosidad de metáforas que no caben en su índole de gañán. Pero, fuera de algunas excepciones, los personajes de Faulkner hablarán y pensarán fidedignamente, como los de Rulfo. Este fidedigno no es el *magnetofónico* de los costumbristas, sino un habla aquilatada.

Como Proust, el otro gran arqueólogo de la memoria, Faulkner desarrollará una sintaxis de meandro. Se la pide la prolijidad misma con que escudriña y cataloga los evanescentes del pasado. En ese buceo interior el escritor bracea morosamente para no ahuyentar las frondas de peces, o da unos rodeos cautelosos en torno a pulpos y medusas.

No se puede rememorar exhaustivamente, pero cuando se pugna en ello, hay que someter la frase a una elástica y ecléctica amplitud: ella debe contener esa «plankton» que se mueve y que la mueve. Son dos corrientes las que el escritor trata de canalizar: la de la memoria y la de su escritura. Lograr ese arduo unísono será la faena vitalicia de un Proust, un Faulkner, una Virginia Woolf y una Colette. (Y las mujeres parecen haber triunfado más a menudo en este denuedo, quizá a causa de su superior sensorialidad.)

A Faulkner, dios de un feudo entreverado de casos y sucedidos, le convenía esa manera expresiva, tejida y entretejida hasta lo laberíntico; mandalas y mandalas de personajes que van dibujando unas

estelas que sólo podremos englobar cuando todo el puzzle esté completo, jugando a dúo con el autor y sus «testigos».

Su novela *Absalón, Absalón* abjura de los principios del Faulkner de 1929 a 1932: sobrio y enjuto —para cascadear una prosa de brocado que se abruma en sus arabescos...—. Patrick White acaba de recibir un Premio Nobel, precisamente por este afán de coger lo inaprensible de la memoria y del idioma, sometiéndolos a una complejidad vertiginosa.

Se echa de menos el salomónico consejo de Azorín de pensar recto y claro para escribir claro y recto.

Interesa como experimento estético. Pero debemos retener la cordura y no dejarnos encandilar por un estilo aparentemente fastuoso.

Remolinos caliginosos —así podríamos también insinuar la calidad y el efecto de esta prosa. Como el ambiente de sus novelas tiene la oleaginosa lentitud de una resina de pino o de arce de Virginia, esos densos caracoleos de sus frases dan la ilusión de un ajuste estupendo, cáscara y nuez, entre forma y asunto. Pero se ha llevado muy lejos la tan loada adecuación estética: ¿acaso no fuera mejor la frase neta y que, aún así, palmariamente nos entregase todo aquel espesor?

A la tragedia occidental —bombardeo de sus ideales— se remacha la íntima, la regional: el desgarro entre un pretérito desacreditado y un intolerable futuro. Los novelistas habitan entre lo muerto y lo inútil, náufragos cogidos en el delta de ese mundo ajado, y del otro, incierto. Faulkner y Onetti encarnan el azoro del hombre contemporáneo, igualmente atrapado entre ambas épocas, o desasistido por las dos.

Onetti, que por su afincamiento en Buenos Aires puede ser considerado uruguayo-argentino o argentino-uruguayo, o, mejor aún, bonaerense, resulta claustrofóbicamente urbano urbano —anti-Thoreau, pues—, cuyo mundo nos empareda, y que cuando nos deja pasear, ya es de noche, de «noche retinta», como él la traza.

Si Faulkner es fatalista, Onetti es pesimista, de un acérrimo pesimismo: en este mundo todo está contaminado: la vida es inútil y sórdida. Sus personajes escamotean el suicidio para aferrarse con un estoicismo, ¿o es masoquismo?, pasivo, inerme, desolado. Si se le ve como estoicismo, entonces habrá que conjugarle valerosamente una afirmación del desgraciado yo. Dentro del huevo de su soledad, esos seres fantasean sus represiones, y al no poder comunicarlas,

se les endurece más esa inexorable cáscara. Etcétera—es la consabida enajenación del antihéroe, a lo Camus y a lo Sartre.

Onetti y Faulkner coinciden en el fatalismo, en el pesimismo y en el estático y muerto materialismo. Es decir, resuenan en la misma lúgubre desesperanza.

No hay *humanidad,* sino grumos aislados de hombre y hombre, y hombre y mujer, que vagan dentro de un cosmos impávido a ellos porque está entregado incesantemente a la desintegración. El tiempo que lo roe y corroe todo. Así sólo hay un pasajero solaz en la rumia del pasado, puesto que tanto presente como futuro son despliegues de decadencia. Y sólo aquel pasado vive y perdura—en la mente que lo invoca, magia del memorioso y del escritor—. Pasado y futuro están desahuciados, ruedan al óbito y arrastran al hombre en su destrucción. En cambio, el pasado renace, flamante.

Son dos obsesiones: muerte y enajenación; y acaso ambas se les fundan y confundan en una misma angustia.

En aquel mundo paralizado, estático, fatal, no cabe la torrentera de ninguna trama. La excluyen, lunarmente.

Visualicemos el mundo y la técnica para contar tal mundo. En vez de mostrar un hombre que cruza la calle mientras piensa en lo que acaba de decir o en lo que dirá, Onetti nos muestra el flanco de una estatua, luego un trozo del rostro, después un vistazo a los pies, en seguida las espaldas, luego un ojo, y así, en una secuencia de estampas estáticas, logra fílmicamente darnos una ilusión de movimiento, vida y evolución. Pero la estatua no ha pestañeado siquiera.

Esa suite de calas o vislumbres es la misma con que Faulkner va labrando su mosaico sensorial. Es lo que llamaremos *el pedacismo ágil, que activa lo inerte.* Onetti también sabe matizarlo con varias estatuas, con diversas historias, entrelazándolas para enriquecer así aquel espejismo de vitalidad; única manera de retener al lector *vivo.*

Detallemos la técnica de Onetti. Dar fragmentos y fragmentos de una misma historia: *revelación gradual.* Entretejerla con fragmentos de otras historias: *contrapunto de anécdotas.* Mostrar el mismo suceso desde múltiples perspectivas: *relatividad prismática.*

Esa fragmentación es aplicada no sólo a las historias, sino a sus elementos: a los gestos, cosas y lugares, que al ser astillados quiebran la «realidad», pero fomentan la simbología expresionista. Realismo indirecto y contemplativo—el mismo de Faulkner y otros contemporáneos suyos—en el cual coinciden, por el negativismo afín —todos ellos grandes desilusionados, pesimistas y derrotados.

Si es cierto lo que afirma Eduardo Mallea (en «Sobre la irrealidad de nuestro lenguaje», en *Notas de un novelista,* Buenos Aires, 1954, página 4) de que el lenguaje argentino es deslucido, entonces habría que considerar que el habla de los personajes de Onetti acompaña, en lo auténticamente regional, a la rústica de los seres de Faulkner. Otra semejanza. Y así como en el caso de Faulkner la comarca ha vigilado la evolución de su cronista, así ha influido, en el caso de Onetti, la zona del Plata, manadero de literatura fantasiosa e intelectual—el «Borgesato», que pone sus manos de prestidigitador sobre el realismo de Onetti, y le incita los irreales desenlaces de *Un sueño realizado* y de *La vida breve.*

Tierra de nadie, de Onetti, y *Santuario,* de Faulkner, pueden compararse por la misma contemplación descriptiva, asqueada y repugnante, de una realidad combatida por eso mismo. Otra vez concuerdan en la fragmentación expresionista.

Para esta noche tiene visos de Faulkner: el relato se echa a manar en dos canales opuestos (los avatares de Morasán y de Ossorio) a los que confluyen historias desconcertantes y ajenas al asunto medular. Quizá esta hidrografía vuelca su cauce en la frase de Onetti, que se torna amedanada como las de Faulkner. Compárense estos dos extractos; primero, uno de Faulkner, de *Absalón, Absalón:*

> Tendría que haber sido más tarde de lo que era, tendría que haber sido tarde, sin embargo los tajos amarillos de la resolana, palpitantes de átomos encendidos, se entretejían algo más arriba del impalpable muro de melancolía que los separaba: el sol no parecía haberse desplazado siquiera. Le parecía (a él, a Quentin) que eso (el hablar, el contar) participaba de aquel escarnio de lógica y razón, propio de los sueños, que el dormido sabe que tienen que haber ocurrido, nacido muertos y completos en un segundo; sin embargo, la verdadera cualidad de la que debe depender el mover al que sueña (verosimilitud) hacia la credulidad—horror o placer o pasmo—depende de un reconocimiento formal de una aceptación del tiempo transcurrido y por transcurrir...

Ahora uno de Onetti, de *Para esta noche:*

> En el patio, sentados en un largo banco bajo la luz escasa que se desvanecía antes de llegar a la pared, enfrente, estaban tres hombres con máuseres entre las piernas, fumando y conversando en voz baja, con pocos movimientos, y no se alarmaron al verlo entrar, levantaron callando la cabeza y lo miraron mientras de la oficina, un poco escondida a la izquierda, salía otro hombre en traje de mecánico y pistola al cinto, un cigarrillo en la booa y bigotes largos, espesos, inmóviles, que se acercó a Ossorio con pasos lentos, taconeando, haciendo venir entrecortadamente, al vaivén de la marcha, la cara pálida desde la luz de su oficina, atra-

> vesar la sombra del costado del patio y surgir nuevamente a la luz del zaguán junto a Ossorio, muy cerca, con su gesto sonriente y distraído, hasta que la luz del zaguán y las paredes —con frescos ocres donde trepaban chimeneas humeantes, y hombres entre gavillas y enormes tuercas y ruedas dentadas, se estrechaban las manos— reunieron, aislaron frente a frente, la cara de Ossorio y la del hombre de la pistola.

Véase cuánto más enredado y enredoso es el estilo de Faulkner. Onetti nunca erige aquellos «monstruos gramaticales»; por el contrario, respeta las leyes de la sintaxis, estirando las frases según la escena. Onetti vertebra largas pitones de períodos que fluyen y fluyen muy sencillamente: pitones listadas por frases imbuidas y salpicaduras de gerundios y calificativos. El ambiente de la novela, atormentado y siniestro, es la perfecta guarida para tales serpenteos.

En *La vida breve,* Onetti sigue a Faulkner en el catálogo detallista, fragmentado por cierto, que va revelando poco a poco, como una calcomanía que se desliza, la vida de Brausen en Montevideo y su aventura con Raquel. Puede ser que el tortuoso barroquismo de Faulkner se inficiona en esta novela que, a pesar de su virtuosismo estructural, cansa como un palacio rococó. La enumeración de ademanes, machacada y machacona, y la tiranía del «testigo», que nos pasa sólo *su* visión de los hechos; todo ello acaba por agotar al lector, que además bracea entre enigmas.

Los adioses reacciona a tamaños excesos, retornando a la brevedad segura. De Faulkner es el cuidadoso descuido de la prosa, el sensacionalismo lexical: insólitos ayuntamientos de adjetivos a sustantivos, la obsesión por ciertas palabras totémicas, las construcciones en hipótesis y la gongorina definición negativa. Y suyo resulta también el surtido amasijo de pasado con presente. Y más que todo aquello: el testigo, que encubre al autor, habla por él y da sus *opiniones,* devolviendo así la novela al realismo finisecular. El testigo es Onetti, quien se inserta en la obra con la misma firmeza que Balzac en las suyas.

Como casi la unanimidad de nuestros cuentistas latinoamericanos, Onetti cierra sus narraciones con una muerte —la de un perro, una mujer o una ilusión—. Pero no se refocila morbosamente en ello. Su sobriedad lo sujeta de toda truculencia, y los cuentos acaban con un chasquido seco.

Onetti no llega a eso que llaman estilismo: frases cuya belleza verbal las justifica *per se,* tengan o no tengan sentido, trascendencia y humanidad. Estilista es Rulfo: breves diamantes o chalchihuitls cortados en la exactitud de su destelleo. Estilistas son García Márquez

y Borges. Los demás del *boom* bregan con las palabras, sin lograr gobernarlas por completo. Cortázar jadea por alcanzar ese expresivismo sabroso que en García Márquez es la connaturalidad misma; rehúye Cortázar la concisión aritmética de Borges, y experimenta en un habla cuyo cosmopolitismo la ha deshuesado y exprimido de todo gracejo, para dejarla muy conceptual, muy lúcida, muy sutil quizá, pero artificiosamente *letrada*.

Onetti forja otro instrumento. No es el estilo cero de un Baroja, aunque burdamente pueda arrojársele al mismo lote de escritor impávido ante el lenguaje —lamentable como el pintor ciego o el músico sordo— y que, sin embargo, se comunica. Onetti es más Onetti cuando tira lejos todo conato de estilismo, tal como Cervantes cuando se liberta a hablar en sí mismo.

Al que sea un atrapador de vocablos, la prosa de lava seca, de arena rayada, de muro garabateado, de Onetti, no va a deslumbrarlo, ni mucho menos. Lo que allí cuenta es *el tono y la visión:* el desolado páramo civil donde deambula la muchedumbre de solitarios.

Las circunstancias nacionales más las ultramarinas: el peronismo más la guerra mundial, y, por debajo, las circunstancias personales, su propia índole de pesimista, han asestado una tromba de desdichas que doblan y casi aplastan al hombre de Onetti: a sus antihéroes zoológicamente porfiados en seguir vivos.

LUIS VARGAS SAAVEDRA

The University of New South Wales
P. O. Box, 1, Kensington, N. S. W.
AUSTRALIA, 2033

DOS NOTAS SOBRE JUAN CARLOS ONETTI: UNA DE INFORTUNIO Y OTRA DE LECTURA

1

En el sexto volumen (el penúltimo publicado) de la *Moderne Encyclopedie der Weltliteratur*, la más reciente y más completa enciclopedia de la literatura universal que está viendo la luz entre nosotros —europeos de habla neerlandesa y flamenca—, la nómina alfabética de literatos salta del dramaturgo americano O'Neill, premio Nobel de literatura en el año 1936, al poeta vietnamita del siglo XVIII On-Nhu-Hâu. Esto significa que, a principios de los años setenta, aún se ignora aquí casi por completo la existencia de Juan Carlos Onetti, una de las figuras más personales y atractivas de la novela hispanoamericana contemporánea. Que sepa yo, ninguna novela suya ha sido traducida al neerlandés.

Esta situación de infortunio literario es tanto más extraña e injustificada cuando se sabe que por aquí circulan traducciones de obras no sólo de los autores que ya podríamos llamar clásicos, como J. L. Borges o G. García Márquez, sino también de Ad. Bioy Casares, de Silvina Ocampo, Julio Cortázar o Manuel Puig.

Nuestra ignorancia de Onetti parece además que sea el reflejo de una situación ampliamente difundida. Para comprobar esta impresión hemos consultado algunas obras generales de información literaria. Le cuesta trabajo a Onetti abrirse un camino en el mundo de las letras. Grandes enciclopedias y famosos diccionarios le desconocen incluso en sus últimas ediciones: no lo menciona, por ejemplo, ni *Twentieth Century Authors* (ni en el suplemento de 1963), ni el *Lexikon der Weltliteratur* de 1968, ni el *Dictionnaire des littératures* del mismo año. Para subrayar un poco más lo curioso de la ausencia de Onetti en estas grandes obras de consulta digamos, por ejemplo, que en el último diccionario citado, publicado bajo la dirección de Ph. Van Tieghem, se registra bajo la letra O, entre otros, a las argentinas Silvina y Victoria Ocampo, a los españoles Andrés Ochando y Ochando, Ant. Oliver Belmas, Federico Oliver y Crespo, al poeta

paraguayo Manuel Ortiz Guerrero. A Onetti no. Los diccionarios literarios de habla española tampoco dan la impresión de saber mucho de él. No lo hemos hallado ni en el *Ensayo de un diccionario de la literatura,* de Fed. C. Sainz de Robles (1965); ni en el *Diccionario de literatura española,* de Bleiberg y Marías (edición de 1964), que cita, sin embargo, a Enrique Amorin, a Ernesto Sábato, a las Ocampo, a Ciro Alegría, coetáneo de Onetti (1909).

Juan Carlos Onetti no entra en las obras clásicas de consulta literaria hasta principios de los años 70. En la edición de 1972 de *Kindlers Literaturlexikon* aparece su nombre en un breve ensayo sobre literatos hispanoamericanos, aunque no figura en la nómina alfabética de autores. En el año 1973 dos enciclopedias de habla inglesa lo incluyen en sus líneas: la versión revisada de *Cassel's Encyclopaedia of World Literature* (que le consagra un artículo de 27 líneas) y *Guide to Modern World Literature,* de Martin Seymour Smith.

Uno puede darse cabalmente cuenta del retraso que lleva Onetti, respecto a los demás novelistas de América latina, cuando ve, por una parte, que en los diccionarios de literatura se desconoce todavía a Onetti cuando Ciro Alegría, Bioy Casares (1914), Jorge Icaza (1906), Alejo Carpentier (1904), Alfredo Pareja Díez Canseco (1908) ya se citan con frecuencia, y que, por otra parte, sólo entra cuando se registran los de la generación posterior, como Mario Benedetti (1920), Gabriel García Márquez (1928), Mario Vargas Llosa (1936). Lo mismo se podría deducir de las lecturas de nuestros universitarios hispanistas: confesar no haber leído nada de Borges, de Cortázar, Sábato, Carpentier, Márquez, Vargas Llosa, Lezama Lima o Mallea causaría el mismo efecto de sorpresa que afirmar conocer y apreciar *Tierra de nadie, El astillero* o *Juntacadáveres.* Aquí se está repitiendo lo del concurso internacional de 1941: la historia de la fortuna literaria de Juan Carlos Onetti es más bien la historia de un infortunio. Para él, paradójicamente, «el mundo es ancho y ajeno», todavía hoy.

2

Es de suponer que, después de leídas las últimas líneas de *El astillero,* más de un lector (si no todos) habrá pensado que Larsen, alias Junta o Juntacadáveres, había quitado por fin este mundo y el mundo novelístico de Onetti de la misma manera misteriosa y brumosa con que su inasible personalidad los había habitado durante muchos años en varias novelas. Para los raros aficionados de Onetti,

Juntacadáveres había muerto con su enigma. Ya nunca más nos sería dado a conocer quién había sido exactamente ese Larsen, de dónde le había venido su macabro apodo, cuál había sido su historia personal, qué lazos misteriosos le unían a Santa María, por qué reaparece después de muchos años de ausencia, como una sombra olvidada, en esta pequeña y arbitraria ciudad a la orilla del río. Y he aquí que tres años después de su muerte en *El astillero* (1961) Larsen vuelve a otra novela que tiene precisamente como título su sobrenombre: *Juntacadáveres.* ¿Se trataría aquí de una palingenesia literaria? Se sabe que Onetti escribió *El astillero* como una proyección hacia delante en el tiempo, mientras estaba elaborando su *Juntacadáveres.* Plenamente ocupado con la historia de Larsen, el autor vio el fin de su héroe, su última empresa, sus postreros pasos hacia la muerte. Todo esto cristalizó en una novela que se publicó por lo tanto antes que el relato de su vida. De esta manera *Juntacadáveres* contiene varias claves para la lectura de *El astillero.*

Francamente no me atrevo a afirmar sin reservas que todos los lectores de *El astillero* habrán dado el asalto a las librerías cuando la publicación de *Juntacadáveres.* Un libro como el primer mencionado no es de los que agradan a todo el mundo; hace muchas preguntas y responde a muy pocas, atormenta el espíritu por su poca claridad y sus medias verdades, por sus acontecimientos misteriosos e inexplicados, por su ambiente de tal vez, de bien podría ser, de nadie logró saber nunca nada, de no se sabrá si ocurrió o no y cómo. Por esta característica de vaguedad novelística se explica, creo, gran parte de las resistencias del público frente a la creación literaria de Onetti. Su obra es, en suma, el desarrollo repetido de una misma temática, el sondear hasta lo más profundo de los fenómenos de la conciencia humana entre sueño y realidad. Cuanto acontece, acontece en lo hondo de los protagonistas; se trata de hechos psicológicos, creados y vividos por un personaje de ficción confrontado con ellos.

En Santa María, Juntacadáveres asiste a la realización de su ideal, cuando todo parecía ya imposible: la explotación de un prostíbulo. Durante años aguardó en vano este momento. Es como poner un sello tardío a su obra, un llevar orden a sus cosas *in articulo mortis.* A los pocos meses, Santa María expulsa a Juntacadáveres y a sus mujerzuelas como perros sarnosos. Santa María, antes indiferente y fría, ahora en ebullición por la presencia de la casa de las ventanas azules, vive un período mítico de luchas intestinas. Entre la llegada y la salida de los habitantes de la casa de perdición se desenvuelve la historia externa de la novela. La historia interna,

empero, la verdadera historia, hay que buscarla en el alma de los personajes.

La extraordinaria vocación de Larsen es de ser siempre y por todas partes una figura escatológica, no al modo de Elías o de un Mesías prometido, sino como una de esas aves de mal agüero que acompañan a la muerte cuando entra en escena. Cumple perfectamente el significado de su apodo, es un junta-cadáveres, un coleccionista de carroñas: reúne un grupo de prostitutas decrépitas y gastadas para una última ocasión; una empresa completamente decaída, un astillero arruinado, comido de orín, será su último terreno de acción; la hija loca del dueño, su postrer amor. El crepúsculo del lupanar de Santa María es su propio crepúsculo. Juntacadáveres es la encarnación del naufragio universal, representa la presencia biológica de todo lo que en la vida y en el mundo es escombro, detrito y desengaño. El personaje de Larsen, viejo proxeneta, solitario en su monólogo de ensueño sobre un eldorado imposible, significa un primer círculo cerrado al interior de la novela *Juntacadáveres.* Los capítulos que se dedican a él podrían llevar como título común: «La historia personal de Larsen-Juntacadáveres».

Otro círculo, igualmente cerrado, lo constituye el mundo de otro personaje capital de la novela, el protagonista-yo, Jorge. De buenas a primeras, uno puede tener la impresión de que la historia de Jorge se sitúe fuera de la novela y que forme otra novela aparte. Jorge tiene una relación turbia con una cuñada loca (¿es verdaderamente loca Julita?), viuda de un hermano prematuramente fallecido.

Para su familia y conocidos, Jorge no existe; se identifica con Federico, el hermano difunto. La afirmación pública de su propia personalidad a través de una visita a la casa al lado del río significa la muerte efectiva de Julita, que ya había dejado de existir a los ojos de los demás desde la muerte de su marido. Todos los capítulos escritos en forma de confesión del yo pertenecen a este segundo círculo novelístico.

Hay por fin el tercer círculo de la novela, geográfica y numéricamente el más amplio, pero, no obstante, cerrado como los dos círculos anteriores. Lo constituye la ciudad mezquina de Santa María con su lucha sin descanso entre defensores y enemigos del burdel: el médico y el farmacéutico, el párroco, Marcos, Lanza y otros más. Tres círculos alrededor de un mismo punto. Marcar con precisión los puntos de contacto entre ellos, definir claramente las relaciones exactas de atracción y de repulsa entre figuras principales y secundarias resulta difícil.

Leer a Onetti es complicado. Me parece tan peligroso como arriesgarse sobre arenas movedizas. Lentamente uno se empantana; con todo nuevo esfuerzo de entendimiento o de penetración de los personajes, con cada tentativa de fijación de los datos de la novela, uno se hunde más. Quien no pueda con el inconfortable sentimiento de incertidumbre que da la lectura de Onetti tendrá que dejarle. Creo que una de las razones de este fenómeno de vaguedad hay que hallarla en una serie de procedimientos novelísticos, si bien reducidos en número, constante y sistemáticamente aplicados. Voy a ilustrar brevemente uno de estos recursos. Tanto del cuadro en el que se desenvuelve la novela como de los protagonistas sólo conocemos media verdad, a saber, su cara oscura. Voluntariamente Onetti subraya la sordidez, el desaseo, la caducidad, el lado mugriento de las cosas: los vasos sucios, la mesa manchada de vino malo, los trajes deshilachados, el cielo gris y pesado, el viento que entra por las ventanas rotas. Los personajes no lo ceden en nada a los objetos: Juntacadáveres, el proxeneta, las mujeres de la vida y otros pájaros de noche, el boticario lascivo, Díaz Grey el médico, intermediario de asuntos tenebrosos, que contempla desde su puesto el decaimiento de la empresa; Marcos, el adversario más violento del lupanar, borracho, rabioso y correfaldas. Las situaciones y vivencias de la novela son, en regla general, subproductos de la vida y del amor, pertenecen al mundo de la ganancia sórdida, a la moralidad de fachada. Uno no puede evadirse de la impresión que debe de haber alguna faz luminosa detrás de tanta sombra, que en lo íntimo de Larsen vivirá un resto de idealista, que Jorge podría ser un poeta, que Julita habrá conocido un amor insuperable. Pero esta faz no se ve nunca. Todo es un juntar de cadáveres, todo es decadencia, un crepúsculo colectivo de la humanidad. La idea de que alguien pudiera pensar que Onetti escribe una parábola gigantesca de la realidad sudamericana me parece horrible.

CHRISTIAN DE PAEPE

Centro de Estudios Hispánicos KUL
Blijde Inkomststraat 8
LEUVEN (Bélgica)

ONETTI EN ATISBOS

1. PLANTEAMIENTO

Encuadrado en su tiempo socialhistórico, Juan Carlos Onetti, y con el siglo a cuestas: desde su nacimiento en tierras uruguayas, en 1909. Complicándose la existencia a través de su peregrinación narrativa. ¿Como alto y denso escritor? Lo creo, pese a que se leen aún afirmaciones como la siguiente, y meramente limitativa: Onetti, «que es posiblemente el mayor de los narradores de Uruguay» (Mario Benedetti: *Panorama actual de la literatura latinoamericana*, libro colectivo, Fundamentos, Madrid, 1971). Frase excesivamente relamida pero en enfoque de dudas: por un lado, ese adverbio dubitativo, ese «posiblemente», y luego, la restricción geográfica, localista: «de Uruguay». Esto es, que ateniéndose a semejante criterio, la situación como novelista y como escritor de Juan Carlos Onetti no es segura y definitiva, no es silueta alta y de relieve dentro del panorama universal de lengua castellana, sin distingos de este o aquel continente, a ambos lados del charco, en Hispanoamérica y en España. Pero no se puede seguir tal camino: Onetti, el mejor escritor de Uruguay en su siglo XX, y uno de los narradores de mayor garra creativa en el panorama de lengua española. Así, quiérase o no. Tajantemente. Y que venga quienquiera con la rebaja. La obra onettiana puede defenderse solita, sin necesidad de nadie. Pero, de todos modos, junto a sus defensores, se halla mi pluma crítico-reseñadora. Porque, precisamente, parece recoger en eco lo que sugería y hasta pedía Luis Alberto Sánchez con fuerza polémica y confiada en su *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana* (Gredos, 1951), en frase conocida y situadora: «América, novela sin novelistas.» O sea, una tierra inmensa, continental y nueva (el Nuevo Mundo, aún en 1974), con voz en sus pueblos y en sus montañas y en sus ríos y en sus llanos, un continente que en sí, de por sí, ya es novela, y temáticamente hablando como personaje central de narración, América como «mundo paridor de personajes, conflictos y panoramas» (así escribe acertadamente L. A. Sánchez, *Cuadernos*, número de enero de 1965), y en espera de novelistas interpretativos. Pero tierra auténtica de escri-

tores y de narrativa ya honda y representativa: con Rómulo Gallegos y Cortázar y Vargas Llosa y con Rulfo y con J. C. Onetti y con Borges. La novelística, al propio tiempo, y más acaso en los escritores de América del Sur, con Borges y Sábato y Onetti en vanguardia, seguidos muy de cerca (en cronología de producción narrativa) por Cortázar y C. Fuentes y Vargas Llosa y S. Sarduy junto a otras firmas, ya encaminándose a revalorización del lenguaje, dándole nuevas alas a la expresividad narrativa. Y ahí, Onetti se yergue con personalidad suficiente y significativa. Aunque. incluso llegando a mostrarse como una «espiral que se devora a sí misma» (Y. A. Bordelois, *Cuadernos,* julio de 1965). Pero espiral en su verticalidad y nunca en la nimia y desfalleciente horizontalidad. Eso traspasa las paredes petrificantes de las palabras que subrayé, lo del «posiblemente» mayor autor «de Uruguay» tan sólo.

El hecho es que aún no tuvo Onetti toda la audiencia merecida. Sin embargo, como aplauso verdaderamente sembrador, para que se recoja en quienes quieran escucharlo, cópiese lo que dijo Mario Vargas Llosa en 1967, al serle entregado el premio «Rómulo Gallegos» (que obtuvo con *La casa verde,* de 1965): «Otorgándome este premio que agradezco profundamente... y que otros escritores latinoamericanos, con más obra y más mérito que yo, hubieran debido recibir en mi lugar—pienso en el gran Onetti, por ejemplo, a quien América Latina no ha dado aún el reconocimiento que merece...»

Onetti, no aún en pináculo. Y duele hojear revistas y antologías sin verse la presencia del escritor uruguayo. No es que haya alambradas que lo impidan, pero tampoco surge la oleada entusiasta en lectura comunicativa y pública. Indáguese en las bibliotecas, municipales u otras, y se verá el resultado. Novelista incomprendido y hasta peligroso para algunos medios sociales, Onetti sigue en los escalones de la gran escalera de los elogios. Dura es la posición del escritor. Y duros son los laureles. Y duro es el desconocimiento. En una América que es novela *con* novelistas. Onetti, en la autenticidad novelística de una América exigente y tercamente novelada.

2. ONETTI, EN AUTORRETRATO

La espiral, la onda concéntrica que se siembra y extiende, las curvas semicirculares que se amplían y cuyo vértice siempre vuelve al ser problemático, el hombre-boomerang, con los años al filo de cualquier cumpleaños, en juventud o en madurez, la corriente que empuja al hombre en su desdoblamiento, siempre idéntica realidad y siempre idéntica disparidad, un hombre que se refleja en uno

cualquiera de los mil añicos del espejo, el ego y el alter ego, la aventura casi en laberinto al estilo de Kafka, lo metafórico y lo frondosamente humano, enriquecimiento que acarrea el novelista al mantillo elemental y necesario de la existencia, un corretear por situaciones metafísicas y existenciales, con Faulkner dentro y tal vez con Sartre, herencias diluidas en la sangre onettiana, un mano a mano con el universo de la individualidad multiplicada y esparcida, la complejidad psicológica y narrativa, la noche y la muerte, acaso siendo el colorido de los matices oscuros su dominante, lo negro en las miradas y en las sensaciones, la desconcertación asimismo, lo difícil de la generalización ante la complejidad imaginativa, abismos y barrancas, un río que mana y fluye por hondas gargantas de la geografía humanoesotérica y hasta independiente de las circunstancias causales que rodean a sus aguas mansas o torrentosas, un hombre en investigación interior, la búsqueda de la interioridad, el bucear en subterráneos océanos sin memoria, eso y nada, eso y todo es Onetti.

Lo escrito subsiste. Como a manantial se acude en espera de informes. En el relato de su primera obra *El pozo,* puede leerse: «Me paseaba con medio cuerpo desnudo, aburrido, soplando el maldito calor... Caminaba con las manos atrás, oyendo golpear las zapatillas en las baldosas, oliéndome alternativamente cada una de las axilas.»

Ya se va dibujando la realidad. ¿Es su protagonista tan sólo, o brilla ahí un hombre que se llama Juan Carlos Onetti? Prosígase la prospección de datos: «Yo soy un hombre solitario que fuma en un sitio cualquiera de la ciudad; la noche me rodea, se cumple como un rito, gradualmente, y yo nada tengo que ver con ella.»

Los renglones sirven de marco para la autodefinición, aunque pueda hallarse la resonancia en otros seres ¿O es caso único e irrepetible el ser así? Por si acaso, inténtese redondear más el dibujo, trazándolo con tinta espesa, y enfocándose al hombre de *El pozo* bajo los ángulos de su psicología, y en donde se ve «nada más que una sensación de curiosidad por la vida y un poco de admiración por su habilidad para desconcertar siempre».

¿Es que se trata de estratagema o de recursos del disfraz del payaso en sus aventuras públicas en las horas del circo de la vida cotidiana? ¿Es esa noche que al narrador y a todo el mundo rodea y asedia, aunque Onetti dice y subraya «que nada tiene que ver con ella»? ¿Es que puede haber ruptura y separación? ¿O tan sólo los demás necesitan encararse con la problemática nocturna?

Buenos procedimientos, buenos modales, porque lo educacional no está reñido con nada. Ni siquiera con el buen uso de la sintaxis. Lo creativo no excluye la corrección en todos sus aspectos. No es

que sean indispensables, pero tampoco deben desecharse así por las buenas, como si en una «tienta» semejante a la vida taurina pudiesen vislumbrarse ya las realidades del hombre plasmado en su literatura. Vayamos a esas fuentes del arroyo, el agua es clara para acercarse al «hombre Onetti». Ahora, en unos pasajes de su novela *La vida breve,* léase el diálogo Onetti-personaje (en billete de ida y vuelta, esto es, no a la pata la llana, sino con rabiosa lucidez que quiere y se obstina en querer dirigir el itinerario del relato), un diálogo que suprime la careta y enseña un mirar tenso en los ojos del novelista: «... Sobre el escritorio estaba el tintero y el calendario: las cabezas de los tres repugnantes sobrinos de la Queca esbozaban sus sonrisas a la espera del momento en que el hombre que me había alquilado la mitad de la oficina —se llamaba Onetti, no sonreía, usaba anteojos, dejaba adivinar que sólo podía ser simpático a mujeres fantasiosas o amigos íntimos— se abandonara alguna vez en el hambre del mediodía o de la tarde, a la estupidez que yo le imaginara y aceptara el deber de interesarse por ellos. Pero el hombre de cara aburrida no llegó a preguntar por el origen ni por el futuro de los niños fotografiados...»

Onetti, con su cara aburrida, y sus gafas, inmerso en tormentas de turbia clasificabilidad. Palabras que van y vienen, acosando a la línea narrativa, y con dinámica constructiva desde fuera, casi como una cámara cinematográfica escudriñadora y con ansias de objetivismo, centrando al personaje desde su exterioridad, algo así como prolongación de la técnica «nueva novela» francesa. Prosígase el viaje de la lectura y en el manantial citado de *La vida breve* se dice: «... No hubo preguntas, ningún síntoma del deseo de intimar: Onetti me saludaba con monosílabos a los que infundía una imprecisa vibración de cariño, una burla impersonal. Me saludaba a las diez, pedía un café a las once, atendía visitas y el teléfono, revisaba papeles, fumaba sin ansiedad, conversaba con una voz grave, invariable y perezosa...»

Esta vez ya se consiguió una aproximación al hombre de tipo unamuniano, de carne y hueso. ¿Un ser lejano y misterioso, con el tul de neblinas opacas? Nada de eso, un animal más o menos aburrido, pero como los demás, que revisa papeles y fuma, que bebe café en la pausa mañanera, que hasta utiliza el teléfono, y que con monosílabos saluda... ¿Hay muchas leguas de distancia que median entre esa fotografía onettiana y la de cualquier persona en su trajín diario de gran ciudad? El autor se asimila —y se reconoce— a sus realizaciones impresas.

Tal vez intervenga su insatisfacción. Su exigencia de más y más, nunca es ir a buscar «menos». Merodear, bucear, atisbar, sumirse, verbos de la estampa interior de Onetti. Y en *El pozo* vuelve a plantear sus propias alternativas, cuando de escribir y de leer se trata, en la alianza difícil de comunicabilidad que atina en las narraciones: «Algo mejor que la historia de las cosas que me sucedieron. Me gustaría escribir la historia de un alma, de ella sola, sin los sucesos en que tuvo que mezclarse, queriendo o no. O los sueños.» Lo ausente y vaporoso, esas bocanadas de humo que pronto se deshacen, esos dibujos que la espuma va perfilando y que se borran en la arena con suavidad, un universo cuya temática se encierra en su anhelo de no concretarse demasiado. La espiral, la onda, la siembra, pero siempre con arreglo a la interioridad, como si «los sucesos» no existiesen, como si no hubiese acontecido nada, en la luz no meridiana, en aguas hondas y oscuras, allí donde los ojos no alcanzan la meta soñada, un escritor en sus pesquisas tras su constante: la fluidez deshilachada.

3. FECHAS DE UNA BIBLIOGRAFIA

Aconsejable es acompañar a las cuatro estaciones del año y aconsejable es, asimismo, para que no haya desperdicio en la lectura, el acompañar a Onetti en la senda de sus libros. Así, los años y la producción narrativa. Escuetamente, puede sintetizarse así:

1930-1931: Escritos que se unen a sus estancias en Buenos Aires y en Montevideo, con matrimonio y ansias de viajar a URSS. De entonces, de esos años, hubo la primera versión de *El pozo,* que se le extravió al autor.

1932-1939: Escritos de mucha actividad, sobre todo relatos cortos, pero no publicados sino en revistas y prensa y no en libro.

1939: Se edita su primer libro narrativo, *El pozo* (500 ejemplares, editorial Signo, Montevideo). Onetti tiene treinta años. *El pozo* es una novela corta. (Señálese, como información interesante, que en 1936 Onetti intentó irse como voluntario a la guerra de España, pero sin lograrlo, y desconozco los obstáculos que lo impidieron.)

1940: Es cuando escribió la novela *Tiempo de abrazar.*

1941-1945: Nueva estancia en la capital argentina, y con excelente actividad. Fue en 1941 cuando se publicó *Tierra de nadie,* y en 1943 dio *Para esta noche.*

1950: Es la fecha correspondiente a la novela *La vida breve.* También entonces autorizó la primera relación de sus relatos cortos bajo el título *Un sueño realizado y otros cuentos.*

1953: *Los adioses.*
1959: *Para una tumba sin nombre.*
1960: *La cara de la desgracia.*
1961: *El astillero,* importante novela larga.
1964: *Juntacadáveres.*
1965: *Cualquiercosario* (cuentos) y *Tan triste como ella,* libro de dos relatos.
1969: *La niña y la muerte.*

En cuanto a ediciones de agrupación de textos narrativos, hay que señalar dos fechas:

1968: *Novelas cortas completas* y *Cuentos completos* (Monte Avila, Caracas).
1970: *Obras completas* (Aguilar, México).

4. LA TRAYECTORIA DE CREATIVIDAD

Es sumirse en su preocupación, en la raíz que no puede ser esclarecedora, dada su hondura y su densidad. Es un meterse en la maraña de la selva virgen, como cuando se intenta sacar una fotografía desde avión en la selva amazónica. Hay cielo tupido de enramadas abrazadas que impiden a las miradas captar la vida, y no logra el objetivo más fino y mejor condicionado. El novelista sigue en sus trece, siendo lucidez siempre, timonel que sortea temporales. Como creador de un lenguaje, y desde sus primeros intentos narrativos. Habiendo actuado como el artista-atleta de circo, en sus juegos peligrosos, esto es, sin red protegedora y salvadora. O, en todo caso, a Onetti le sirve de escudo la palabra. Para descender a la subjetividad casi rotunda, a las fosas oceánicas de la subjetividad, humana. Escritor más bien secreto, interiorizado. Y si ya se citó a Mario Vargas Llosa en reconocido y público homenaje, también cabe recordar que el argentino Sábato lo proclamó. Hay más escritores que han aplaudido y exaltado a Onetti. Y lo que resalta siempre es subrayar su obra como una de las que más propiciaron el nacimiento del nuevo lenguaje de la narrativa hispanoamericana.

¿Joyceano? ¿Con Beckett y Kafka en las mochilas de su creatividad? ¿Es que Onetti no tiene caminos personales? Sí, los tiene, y por ellos se echa a andar, aunque no siempre con brújula y destino desde el primer paso. ¿Quién los da a ciencia cabal y a sabidas de la meta? Eso sería orgullo estúpido y contraproducente. En una página (cuartilla o folio o lo que sea, incluso en un sobre cualquiera)

lo que guía es una palabra y luego otra y luego otra más: una agrupación, una asociación, y así va surgiendo la «situación» y la escena correspondiente. Lo narrativo es vivir fuera y dentro de las palabras. Despertándose, o sumiéndose en el sueño más o menos reparador, y entrambas orillas, la realidad del insomnio, lúcido y corregidor de frase bien o mal encauzada. Es lo que le ocurre a la mente vigilante. Es lo que le sucede a Onetti. He ido espigando en una declaración suya (dada en *Cuadernos para el Diálogo,* número de diciembre de 1973, y que recogió V. Verdú) lo que resaltaba con meridianidad en cuanto al acto de escribir. Pensar y hacer: la alianza indestructible.

Lucidez que araña ya desde el arranque del escritor: «Cuando empiezo a escribir una novela no sé dónde voy a parar, escribo y escribo y los personajes se van haciendo y deshaciendo.» Es lo que se suele llamar una «pluma fácil». Y no en juegos o martingalas, sino sometiéndose a las llamadas de realidades secretas o a las claras. La propia condición humana. Hay, sin embargo, lentitud, se sopesa lo que se va a decir, macerada ya la sustancia de lo que se quiere expresar. ¿Una expresividad gratuita? Claro que no, y es que la pluma tiene su freno natural, connatural convendría decir. «Voy haciendo las líneas a mano, podría decirse que aplicadamente, en un cuaderno.» Se aplica el autor en lo que ansía realizar. ¿Es una fiesta de interioridad? «Para mí, escribir es un deleite.» Cabal redondez de la confesión. Deleite y festividad, muy lejos de verbena o festejo con lucecillas pálidas o farolillos venecianos. La fiesta, esa radical necesidad de expresarse por escrito. Ir dejando, en los renglones, la madurez a ratos espontánea, de la sensibilidad. Onetti sabe lo que dice: «Escribo cuando tengo ganas de escribir y entonces lo que digo es algo que siento hondamente, y que creo saber bien.» Ya se aclaran las cosas. Ese adverbio, colocado como epicentro y como palanca, levanta el sentido de la confesión onettiana: «hondamente». Irse al pozo de las verdades de la condición humana, la suya, y, por ende, la de los demás. Espejo sin espejearse, sin espejismos. Mirarse, a fondo, hondamente, y por eso es lo que se siente profundamente, lo que se cree conocer, lo que él cree saber bien. Acaso no lo sepa. Pero lo cree. Es lo esencial, su motivación de empuje y aliciente constante. Tampoco implica que la palabra sea código cerrado, ecos de «nueva novela francesa» con objetividad y hasta con frialdad hermética. La palabra es molde indispensable para los caminos de la interioridad. Por ahí se escurre, por ahí va. En lo hondo, hondamente. Surco lo bastante labrado para que tal vez anide la cosecha ahí dentro. ¿Qué puede hacer el autor sino escuchar y obedecer a pies juntillas? Es lo que se cree saber bien, lo vivido, lo soñado, lo pensado,

lo razonado y lo irrazonado, un cosmos en las horas lentas o rápidas del insomnio. Ahí reside la aventura. «Claro que a veces sufro.» ¡Naturalmente! ¿No tienen espinas las rosas? Hay peligros en el quehacer narrativo (en general, en el acto de crear). Onetti no se salta a la torera los cepos y trampas de las palabras, de las escenas de vida. Deleite, al escribir; aunque, lógicamente, sufra a ratos, a veces. Demasiado ligero y harto fácil sería el aventurarse en la literatura si no surgiesen peligros y riesgos. «Pero no tengo lo que puede llamarse una obsesión por el lenguaje.» Ya se define la rotunda postura del escritor. Una espiral que se autodevora, se ha dicho. «Lenguaje justo, herido de lentitud, de esa irremediable opacidad», dijo Yvonne A. Bordelois *(Cuadernos,* número de julio de 1965), la opaca luminosidad de lo sentido, de lo comunicable. Con lo escrito. Porque «hay palabras que prefiero y otras que detesto», la irreconciliable manía de gustos de cada cual, lo que apenas permite que se insinúen diferenciaciones de pareceres. «Sufro cuando he visto en algún momento una situación, una circunstancia nítidamente, y en el instante de quererla escribir se esfuma y la atrapo apenas y vuelve a evadirse», subraya Onetti. Igual que en idas y vueltas, el ritmo de la espiral autodevoradora, igual que en las antiguas estampas de la inspiración, el ir y venir, acercarse y separarse de lo que se busca, que «está en la punta de la lengua dícese, y que resbala y se escapa.» Tras la luz súbita, la niebla, la cortina de humo borrosa y borradora. La cuartilla que aguarda, y el lenguaje listo para plasmarse en signos. Aplicadamente, se indicó ya, Onetti se aplica, aunque «corrijo poco o nada cuando escribo». La aplicación y el deleite no acarrean prisas, malditas las prisas en literatura, y es que soñar acompaña al insomnio, ayuda a elucidar ángulos de fonética o de representatividad de las palabras escogidas, las que se dejan coger porque las más se escapan, huyen, para no caer en la hondonada, en ese sentir «hondamente» del escritor. Y así «algunas veces sueño con letras, letras sueltas, pero corrijo poco». Sopesa, por lo visto, mucho, no corre, no busca el traspiés, pese a que el lenguaje le pone zancadillas de vez en cuando. Y la búsqueda de la autenticidad. Todo va unido. La duda, el meditar, lo introspectivo en todo, ya sea palabra ya sea vida. «Cuando no encuentro al instante la palabra precisa, dejo un espacio en blanco», dice Onetti, y así nos pasa a todos. Incluso al traducir, si no veo o hallo el vocablo que me parece representar más y mejor lo que busco, indico dos o tres palabras, y sigo adelante; luego, vuelvo a las andadas, y busco de nuevo, comparo significaciones y ya más tranquilo, con otros horizontes en mi sensibilidad, escojo la palabra buscada, la que conviene o que creo que conviene. Asimismo, ¿no sucede en un poe-

ma, tener que seguir adelante, y luego corregir? Onetti corrije poco. La corrección es casi necesaria, se las compone para darnos asistencia pública en lingüística y en fuerza de literatura. Lo adecuado, lo que encaja.

No siempre se arranca de una palabra; es más, el vocablo sólo lleva un sendero, y el caminar es acción más amplia, más completa, más responsable. «Para escribir yo parto de una obsesión vital», texto onettiano, la verdad en su punto, la puesta en cuestión del acto de escribir. Un machacar de algo que corroe, claro que tiene que ser así; lo demás, es juego, literatura lúdica. Ponerse y estar en aprietos por las palabras, eso es otra cosa. Pero se empieza con lo torturante, con el dramatismo de lo obsesionante. La pausa, el silencio, el pensar por recovecos de la realidad de aquí y de la realidad de la imaginación. No hay «historia premeditada» en Onetti al ponerse a escribir. Todo eso viene por añadidura, se va incorporando al texto, como viajeros que al pararse el tren en las estaciones van subiendo a lo que ya está organizado y en marcha. La narrativa-tren, la frase ferrocarrilera, el andar siempre viajero de la invención, esto es, de la creatividad que en Onetti arranca de la obsesión vital. La vida, en su puesto, en primer término, en vanguardia. Cuento o novela, la caviladora savia de lo obsesionado, de lo obsesionante. Pero que sea vital, que determine el encaminamiento del hombre. Que puntualice su estructurada aventura social. Que redondee los contornos, suaves o ásperos, de la condición humana.

La trayectoria, el tren, el lenguaje, el deleite de escribir sabiéndose de antemano que también hay sufrimiento, todo un universo que se vuelca en las páginas gracias a las palabras. No es que Onetti se vea dominado por el lenguaje, pero le urge considerarlo, y verlo, y escudriñarlo. Expresión narrativa de una lenta introspección. Con hastío a veces, con pesimismo las más de las veces.

5. ONETTI Y LA ALUCINACION NARRATIVA

Entre mareas altas y bajas, la «escritura» de Onetti va salvando y venciendo obstáculos. El mundo ficcional suyo se une (aunque no se confunde casi nunca) con el mundo real. Un mundo de juntahombres vivos junto a juntacadáveres. Es lo que impulsa a escribir lo de alucinación, lo que vibra en densidad y hondura. Las tensiones y las pulsaciones de Onetti, la bajada a *El pozo,* abismos de complejidad en la soledad, en la noche, en el silencio (la trilogía de sus dominantes) el pozo y no la noria, el peligro de irse al fondo, de lanzarse a la hondura, la vecindad del gozo y del fracaso, la resonancia de Onetti

en sus escenas, ya sean ambiente ya sean protagonistas. Con el recordar siempre. Y no en la aldea de naturaleza quieta y muda, o bravía y rumorosa, sino en la ciudad. Donde todo se complica, donde todo se disfraza. ¿Acaso es el disfraz una manera de vivir? La soledad de Onetti es conocida. Evóquese lo de «yo soy un hombre solitario que fuma en un sitio cualquiera de la ciudad; la noche me rodea, se cumple como un rito, gradualmente, y yo nada tengo que ver con ella.» Son sus propias declaraciones, leídas al editarse *El pozo,* una vida crítica a pesar de ser «vida breve» (otra muestra narrativa onettiana). Lo hondo, el abismo, el pozo, la alucinación, la soledad y la fatalidad, una comunicación con mil trabas, calar y asimismo quedarse en lo exterior, la coexistencia de contradicciones, sugerencias y vislumbres de muchas realidades, lo tormentoso muchas veces, ese rondar de calores densos y con moscardones que zumban y ronronean amenazadoramente, en un cuarto el escritor y también la memoria, y la ciudad llena de complejas tensiones, el deleite de la creatividad y el miedo que ofrece dudas al escribir. Lo dijo el propio Onetti: «Me gustaría escribir la historia de un alma, de ella sola, sin los sucesos en que tuvo que mezclarse, queriendo o no.» Dificultad, y arte de quedarse solo, como don Tancredo en medio de la plaza. Necesidad de buscar. Lo que al autor le sucedió, y después, una ambición mayor, escribir sobre el alma en su historia, o los sueños. Onetti en sus impresiones, confesándose.

La referencia temporal del escritor es su invención, vital o no, y el desenlace de su narrativa suele llevar a la áspera lidia, al combate de fuerzas metafísicas. No en la presencia, sino más bien en la muerte. Es como si Onetti tuviese anhelos de descubrimiento, lanzándose hacia adelante, yéndose por lo prospectivo hasta adivinar lo que podría suceder, la muerte que es presciencia, alienación de lo adivinado: seres que van a morir pero que ya están como muertos, y sabiéndose que cual muertos están y hasta viven. Y recuerdo que leí alguna vez algo acerca del «tenebrismo espiritual» de los protagonistas solitarios de Onetti. Como con depresión, con la muerte de personajes, o con su vivir hastiado. ¿Se reparó en que suelen ser seres solitarios y con la cuarentena de años en las espaldas? Cargados de años, sí, lo mismo que se dice cargados de hombros. Una alucinación representativa, la soledad y las cadenas sociales, el silencio de la sociedad, lo que rodea, y Sartre ya habló de que el infierno reside y actúa por los demás, en los otros, fuera de nosotros, pero es infierno que por los demás se impone en nuestra existencia. En el futuro ya próximo de los protagonistas, se lee en filigrana su destino de fatalidad. Ardiente infierno, incendio de los hombres en soledad. En la destrucción, en

la lenta autodestrucción, y así era la temática de una película canadiense, *Exploding dreams,* de Morley Markson, y con dos parejas, con dos hombres y dos mujeres que no pueden romper su soledad todo va destruyéndose, vida y memoria, alegría y porvenir, presente y pasado, la soledad de lo imposible, y el subtítulo lo confirma *monos en el desván,* el encierro y la imposible salida, el laberinto de Kafka, los caminos de la dura interioridad. Y es que la vida es «respirar con lágrimas» (Onetti).

No hay un derrotero de logicidad en Onetti. ¿Para qué le valdría y hacia dónde le encaminaría? Su narrativa se sitúa en comarcas de alucinación. No sé si refleja (esto es, si converge como afluentes del mar amplio que es la prosa de narración) lo que André Gide dijo y que Albert Camus recuerda en uno de sus *Carnets,* concretamente en el relativo a «enero de 1942-marzo de 1951» y que copio: «Il n'y a de choses belles que celles que la folie dicte et que lá raison écrit.» Resulta difícil compaginar en alianza creativa a locura y a razón, ya que surge excesiva maleza en la llanada expositiva y expresiva de la literatura. Pero... ¿quién y cómo aherroja a las palabras vengan de donde vengan? Las zonas de sombra permanecen siempre al acecho, y su resplandor puede llamarse locura o razón. Cuando Onetti publica sus relatos, más o menos deshilachados, como mal cosidos y mal hilvanados, indica en su dedicatoria lo siguiente: «Esta novela la soñé, y luego la escribí.» Aúnase lo oscuro con lo claro, en el supuesto (que es mucho suponer) de que la claridad sea patrimonio directo del acto de escribir. Ahí reside toda la enjundia de la esencialidad escritora y narradora. Y en otra frase, Onetti recalca sus posibilidades y sus límites, lúcidamente: «creo que instintivamente me obstiné en escapar de la razón inventando historias» (en «Monólogo con J. C. Onetti», por Robert Saladrigas, revista *Destino,* núm. de 1 de diciembre de 1973). Unense fachadas del lenguaje con su meollo. La razón y la sinrazón, que se equipara a inventabilidad. Lo que Onetti prosigue en esas declaraciones, acercándose a su horno de activas interioridades de escritor en la vida y en la fantasía: «en realidad no hice más que trasplantar al papel las elucubraciones que mi imaginación creaba con asombrosa prodigalidad». Esto es, sin esfuerzo. No le costaba escribir, no le costaba inventar. La elucubración onettiana es meditación y divagación, emparejándose a la locura y a la razón, desventura y ventura sin orden de prioridad, y yo mismo oriento el juego de mis vocablos. La vida y la subida a regiones de fantasía, y acaso pueda decirse que es viajar por regiones de poesía. Conviene seguir apoyándose en Onetti, en las citadas declaraciones, en donde perfila de nuevo su camino: «me siento satisfecho por dos cosas: de ser un individuo

esencialmente imaginativo», y «de haber sabido descubrir las grandezas y miserias de la vida en plena adolescencia». El espejo stendhaliano, acaso, el espejo de las calles y de las gentes. Es mirar y analizar, yéndose al fondo más iluminador de las psicologías personalizadas. ¿En dónde se manifiesta la alucinación del narrador? Eso es el mismísimo acto de escribir, como yunque y como forja y como herrería y como horno y como imprenta y como todo. Onetti obedece: es su mérito: «solía recorrer las calles y me fijaba en los rostros de las personas que se cruzaban conmigo... Los rasgos de las caras expresan, a veces mejor que las palabras, lo que se esconde en el interior de los seres». Pero hay más, y sirve de vehículo aclaratorio de su narrativa: «en todo caso, a partir de ellos puede uno imaginar lo que han sido y lo que son sus vidas». Siempre entra en liza la facultad imaginativa. El vivir y el desaparecer. Una manera de describir con claroscuro en la sensibilidad y en la pluma escritora. La muerte en las velas y jarcias de la nave de los vivientes. Una soledad que no es atollo, o tal vez sí lo sea: rodeada de agua salada siempre, sin esperanzas de hallar agua dulce. La muerte en los horizontes de la narrativa, metáfora y metamorfosis en Onetti: «Luego descubrí que las gentes que llenaban las calles y los hombres que descendían por las escalerillas de las naves alguna vez se morían, y que la muerte se mantiene al acecho constantemente y es conveniente no olvidarla» (Cf. *Destino*, número citado). Nunca desaparece la muerte, Onetti sabe que no la olvida; sabe que no puede olvidarla. Anda con ella del brazo, como alucinado y no por tenebrismo, sino por el contrario por pura lucidez.

Claro que tampoco son tan limpias y claras las cosas de la narrativa onettiana como parecen. Sus más y sus menos siempre se alzan cual vientos. Para acá o para allá. No por pesimismo acusado, sino por mantener los ojos abiertos de par en par. Para ver rasgos y definiciones de historia en las caras y en los paisajes. Dentro de lo urbano, muchas veces lo subrayé. Dentro de la ciudad. Aunque con ecos de infancia y adolescencia. Onetti, en su camino de biografía propia, zarandeado por ella, vapuleado por la realidad. Lo que se transforma en vibraciones intensas de lenguaje, como un aparato de sismología narrativa pudiera grabar adecuadamente. No hay demencia, no hay dictado de la locura, no hay aprovechamiento de semillas raras o tajantemente inventadas. Pero sí van surgiendo novedades, autenticidades, y sin soslayar el compromiso de hombre junto a los hombres. Onetti, como autor casi porteño, aunque no bonaerense; autor del hombre de la metrópoli del sur, con lo uruguayo y lo argentino en su mochila. Onetti, en batidas de caza expresiva y narrativa, aunque pese

a todo sin trampas. Eso trae a cuento el título de un ensayo de Fernando Aínsa que se titula sin tapujos *Las trampas de Onetti* (Alfa, Montevideo, 1970). Pues no hay cepos y trampas. La invención es la aliada de la realidad. La narrativa es como un poema autónomo y coherente dentro de la unidad variada y heterodoxa del vivir y del morir y del soñar.

Onetti, al fin y a la postre, cree en el destino propio de la novelística. A mí me lo parece. ¿Ando equivocado o se extravían mis impresiones de análisis crítico? Acudo de nuevo a Onetti, a una declaración suya: «Toda la ciencia de vivir está en la sencilla blandura de acomodarse en los huecos de los sucesos que no hemos provocado con nuestra voluntad, no forzar nada, ser, simplemente cada minuto.» Otra vez las consejas onettianas que él extrae de su itinerario de hombre y de escritor. No con las páginas blancas y como acorralado, pese al acecho de la insistente muerte. Un clima de tensiones existe por fuerza. Pero no le corresponde al hombre-escritor el provocarlo y menos aún el forzarlo. Contar es igual que vivir. Dentro de las oquedades que hay, en la rotunda zanja de los acontecimientos. Ahora bien, se pueden ver y se pueden soñar. Esto es, codeándose con los azares del vivir, y siendo también piedra de sillar y argamasa de cimientos los azares del imaginar. Buscar la expresión más atinada y con la mayor perfección posible. Desde luego, con arreglo a lo que Onetti es.

No se debe forzar nada, todo se impone o acaba por imponerse, desmadejadamente acaso, tenebrosamente tal vez, con el cariz de la idiosincrasia de los hombres, con la sístole y diástole de la cotidianidad vivida, asumida e imaginada. Las lindes de la invención. Los caminos del ver, sentir, observar y escribir. Lo que se sueña y luego se escribe. Una narrativa nada de mentirijillas. En fase y desfase, en ajuste y desajuste, o sea el tejemaneje de vida con novelística realista-imaginativa. ¿O es otra cosa el mundo? ¿Y no se halla caminar tan obstinado en la obra de Saul Bellow, en *Herzog* de modo muy especial, novela que considero como de hondísima resonancia y de comunicativa densidad? Es un arte sin vallas, abriéndose de par en par a las ondas de dentro y de fuera, en los seres frustrados de las grandes ciudades sudamericanas y hasta norteamericanas. Seres sin ubicación soñada, al no forzar nada y al no querer encararse con nada, sino conformándose con «los huecos de los sucesos» y acomodándose en ellos para «ser, simplemente cada minuto». Tiempo para el hombre, tiempo con historia o sin ella, y las historias se convierten en creaciones de la narrativa. Con técnicas expresivas y expositivas que vengan de donde vengan le son útiles siempre a Onetti. La línea de anticlinales y de sinclinales que van dibujando casi un fracaso, las historias del

fracaso porque todo hiere y malhiere, como si fuese de antemano una imposibilidad de participar en ninguna tarea solidario-colectiva. La problemática hiriente de la soledad. Lo que aplaude o condena el hombre. Por ser objeto de meditación y de imaginación. De nuevo la razón y la razón. Onetti como si se hallase en un callejón sin salida.

¿Así es el enfoque de su narrativa? Una narrativa para poner los puntos sobre las íes, pero no por la carretera principal, sino por atajos y veredas y hasta dando desvíos a campo traviesa en las barriadas de la ciudad, dédalo de esperanzas subterráneas y siempre difíciles. ¿Cómo hablar? ¿Cómo escuchar? La narrativa no indica metodología de lo pedagógico y de lo sociológico; su cometido es la lectura. Y allá cada cual con sus reacciones propias e impropias. Ese es un arte de narrativa, y creo que lo defiende Onetti cual homenaje a la sociedad y al lenguaje.

6. NO HAY RECETAS ACONSEJADORAS

No puede haber un manual docto y completo de teórica de la narrativa, como no puede haberlo para la poética de los versos. Tampoco hay un «pueblo 'Onetti'», como el escritor Julio Cortázar lo ha escrito. Sólo queda un desgarrón, una rendija por donde se cuela el respirar y el latir del vivir y del mundo, simbolizado en un hombre-escritor. El propio Onetti lo ha dicho, emocionadamente: «no tengo una cultura que transmitir, ni conozco recetas para escribir novelas». Aunque las conociese y aunque tuviese alguna herencia cultural para transmitir, todo se perdería en malabarismos y arabescos de palabras. Aunque eso sí, plantándola como un poste, la palabra en su sitio, como con savia machadiana ya se ha ido estipulando desde años españoles no muy lejanos. Todo es independencia, todo es misterio. Lo que cabe hacer es leer. Y mucho. Y bien, si eso fuese posible. Onetti también se reconoce así. Y lo dice: «Soy lo que podríamos llamar un lector selectivo... sólo leo lo que me gusta y nada más.» No es un vicio, sino una auténtica lección de la libertad de ser y de vivir. El agarradero es la vida misma, con su inseparable imaginería narrativa. Para Onetti, la vida y la ciudad y el soñar son bocetos y realidades de una unicidad insoslayable e indestructible. Escudriñar, escarbar, es la función de las horas de creatividad. Porque escribir no basta para dar la vuelta a estampas de psicología individual y colectiva, porque no se logra nunca dominar a las situaciones y circunstancias históricas. Leer, puede hacerse, debe hacerse; eso es connatural al hombre. Su interpretación y su extensión ya es otra cosa, es harina de otro costal. Conflictivamente siempre, ya se ve. Pese a estarse asediados por «suce-

sos que no hemos provocado con nuestra voluntad», dijo el propio Onetti.

Y es que por las calles y barrios de la vida-ciudad, se observan fenómenos de intensa y acuciante repercusión, aunque sin felicidad aparente. Porque ahí, lo que suele contemplarse es una amalgama de complejas y hasta escamoteadas verdades. Todo es misterio, y Onetti se adentra en lo oscuro a sabiendas de lo que es: «luciendo nombres extraños que para mí encerraban un profundo misterio». Y siempre la muerte: «yo no la olvido; tan presente la tengo que es uno de los grandes y más fieles personajes de mi obra». ¿Causando pavor y por lo tanto negrura pesimista en el narrador? No es exactamente así, cabe la urgencia de escapar y de salvarse, rompiendo el trauma de las ideas negras acechadoras. Pero es algo ineludible. Que Onetti expresa así: «ser un tipo que tiene conciencia clara de lo irrefutable». La muerte nos acompaña, nos rodea con brazos de ternura o de desidia. Pero al fin y al cabo nunca nos abandona, nunca nos deja en los extrarradios de la existencia. Por eso, escribir es exigencia y dignidad, la narrativa onettiana lo sabe y lo vocea: «expresando lo que se siente con la más radical sinceridad».

No puede aislarse lo autobiográfico de lo puramente descriptivo o imaginado en la biografía de los demás. No porque haya delimitación entre lo objetivo y lo subjetivo. Sino por la radical presencia del narrador en su narrativa. Impulsándola, alentándola. No en lucha con el ángel, y tampoco contra el diablo. Eso son soserías de vocabulario y carecen de densidad humana. Aunque pudiera plantearse el camino de hombre y duende, en su acepción andaluza (lo que decía García Lorca y se decía de él: tener duende) no es conveniente alejarse de la subjetividad. Escúchese lo que dice Onetti: «*Jacobo y el otro* es el más elogiado de mis cuentos y es también el que ha sido juzgado como el más objetivo. Esta pretendida separación entre autor y obra es lo que para mí hace más sospechoso el elogio.» ¿De acuerdo? Más claro, agua.

¿Por qué se comenta la ausencia de paisajística en la obra de Onetti? ¿Es que puede sentirse así? Pero, además de no ser cierto, Onetti lo deja plasmado con detalles geográficos. La ciudad vuélvese irrespirable. Urge una depuración, una especie de saga: «vayamos a Santa María, que es adonde prefiero ir». A partir de *La vida breve* todo está localizado en Santa María. «Es vivir al aire de la aldea y del campo, con la sencillez primitiva.» El novelista necesitaba sacudirse el polvo acurrucado en los pliegues de la ropa y acaso apilado en los entresijos de la sensibilidad. Ahí reside lo de saga. Como un baño en países nórdicos. La saga y en estampas de sauna. Recuerde el lector

aquellas escenas de la película de Bergman *El manantial de la doncella*, y cuando tras el crimen que se comete con la hija violada, el padre que al cabo del tiempo se halla frente a los criminales, se limpia y baña y se prepara para darles muerte; un protagonista en su pureza corporal como si asimismo eso acarrease la pureza de su interioridad. En Onetti es ir atrás, volver al paisaje de los ratos amistosos y placenteros. En Santa María, y allí sucede como en todos los sitios del mundo: «donde los personajes van y vienen, mueren y resucitan. Creo que me voy a quedar allí porque soy feliz y todo lo que estoy escribiendo ahora son reuniones con viejos amigos». Ecos, interpenetraciones, acercamientos, seres de amistad, «con los que me siento muy cómodo», confiesa Onetti. Y cabe creerle. Encarnación del vivir y del soñar en hombres que pueden estar muertos o vivos, sin saberse a ciencia cierta si han muerto o si están vivos, pero que mantienen el calor de la presencia y de la memoria. De los moldes históricos se traslada la narrativa a los modelos humanos. Seres como protagonistas obsesivos. Aunque aparezcan con telarañas en la comprehensión de la sociedad. Aunque empleen sus miradas por detrás de la mirilla de las puertas. Aunque también puedan mostrarse como «hombres del subsuelo» y, precisamente, en los rumbos de *La vida breve*, infernal y lastimera realidad. Narrativa casi testimonial, arrancando desde Santa María, como para «recuperar la intensidad de la experiencia», cuando hay llamas por todas partes. Idas y vueltas y revueltas, vivir y escribir exactamente lo mismo que en el río de los días, en la trama de testimonio y decantada documentación humano-sociológica, una narrativa desalentada tal vez, en estilística expresadora muy onettiana, entrecortando escenas y hasta las asociaciones de ideas: «se empieza a desarrollar una idea o a relatar un sucedido y el relato se corta, sigue por otro camino. Una asociación de ideas, un recuerdo, hacen perder la línea primitiva». Tal es la estela de la narratividad. ¿Casi como en la novela nueva? ¿Pero es que se dejó alguna vez de sentirse así y de exponerse las cosas sin romperse el hilo unitivo? Onetti también lo sabe y lo precisa: «La gente cuando habla hace lo mismo, por supuesto, sin hacer estilo» (reportajes de María E. Gilio, en 1965 y 1966: *La mañana* y *Marcha*, Montevideo). El estilo surge de la espontaneidad y lisura. No por plasticidad de lo escrito por Gonzalo de Berceo, aquello tan conocido de: «Quero fer una prosa en roman paladino, / En cual suele el pueblo fablar a su vecino.» Lo que ocurre es que la gente se vuelca en las páginas de la narrativa, en novelas o en cuentos, con otra perspectiva, con la intervención del arte de contar, o de situar a personajes. Hay un estallar de palabras y de frases, y hasta un restallar de escenas, y

lo que domina es la interrupción y la diversidad de los caminos emprendidos al hablarse y al contarse «historias o sucedidos». Lo de modelos y moldes de la historia del vivir y del soñar. Siempre la misma inter-relación. La vida y el hablar y el contar se cortan y entrecortan, siguen por sendas distintas. Lo importante es la unicidad, el haz envolvente de la narrativa. Y ahí reside también una preocupación onettiana, positivamente resuelta.

La incomunicabilidad del formulario narrativo de Onetti es, al confesarlo así, un sinónimo de perogrullada. No me cansé, claro está, en su especificación. Pero, ¿cómo redondear hasta que el clavo quede con la cabeza bien remachada? Es una trabazón del autor con su obra, y nada más. Autonomía específica y eso es lo que cuenta, lo que atrae e interesa. Por ser de dimensiones onettianas y nada más. Porque no se puede traspasar, ni por derribo de la estructuración novelística, ni por dejadez. Tampoco puede haber mudanzas. Es dentro de las obras de Onetti donde puede hallarse la raíz, o las raíces, y al mismo tiempo arraigándonos en su universo. Con la simultaneidad centelleante de cambios y movimientos. La dinámica onettiana es la de un testigo visible e invisible con el subjetivismo a flor del relato, o en su hondura más oscura. Ya se dijo que de todo hay. Porque todo cabe. Un haz, una gavilla, y un ramillete. Con la selectividad que operaba para sus lecturas Onetti; o sea, que el narrador establece jerarquía en sus elecciones, en lo que escoge, ya sea paisajística o ya sea personajes. Y su urdimbre correspondiente. En *El pozo* se lee, en boca del personaje más destacado: «¿por qué hablaba de comprensión unas líneas antes? Ninguna de esas bestias sucias puede comprender nada. Es como una obra de arte. Hay solamente un plano donde puede ser entendido». Tal vez exagere algo el narrador. Acaso haya más de un plano para poder entenderse y ser entendido. Lo que puede fallar es el método expositivo, o el lenguaje apropiado. Pero, desde luego, viene a ser «como una obra de arte». Y hay quienes nunca consiguen «acercarse» y mucho menos «penetrar» en la medula representativa de una obra de arte. En la plástica, en la música y en la literatura. Dificultad de proximidad y de vecindad, quién sabe si porque existe una incompleta reconstrucción de las aventuras del existir, y de sus múltiples experiencias. En las hipótesis de observación y de proyección de la creatividad.

Se dice que incluso interviene lo seco y lo distante, que Onetti es deliberadamente frío. Puede apreciarse ese grafismo en personajes onettianos, pero no por abandono o distancia, sino para que se establezca en lo sensible y en lo interpretativo una mejor dimensión de las comparaciones. De la perspectiva, en general, y lo mismo que en

un diseño de dibujo industrial, dando cortes y sesgos por aquí y por allá. No por antagonismo, sino por facilitar la mirada escrutadora. No por impersonalidad, sino para estudiar con más despegue estilístico la situación correspondiente. Acaso, al no escamotearse la verdad de los personajes y de la paisajística (siempre en nociones desnudas y nunca barrocas) se logre por Onetti una mayor identificación de la autobiografía y de la biografía. Y el relato no se encamina por el *yo* o por el *tú,* sino más bien con el *otro,* ese tercer protagonista presente o ausente, pero participante decisivo en lo relatado. Comprendiendo los problemas de los seres que ocupan el escenario de sus novelas y cuentos. Y si puede aparecer algún personaje-testigo sin dinámica, entonces el propio Onetti se encarga de que se borre la pasividad, él se incorpora a la historia que nos cuenta y con los factores que va sacando de la memoria o de la imaginación o (muy sobre todo, a ratos) de la mismísima recreación de la realidad. Su posición, ahí, es terca, consciente, y nunca olvidadiza. Todo el relato se superpone en capas narrativas, entrecortadas o no, en vida con arreglo a lo calderoniano: creyéndose que es ensueño lo vivido, sin acertarse a equilibrar vida y sueño. De ahí se deducen algunos atisbos onettianos de tristeza y de desesperanza. Y lo imaginario, entonces, no logra vencer y encadenar a la nostalgia.

Se va jalonando la narrativa onettiana así y tras la corteza de lo diario puede incluso mostrarse lo maravillado, lo que su rica imaginación inventa. Lo que su memoria aporta en cuanto a ensueños en vías de realización.

7. DE PERSONAJES Y DE HEROES

No hay nunca negación del vivir y del mundo en la obra onettiana, aunque ya se insinuó alguna vez. Hay, por el contrario, una vibración siempre álgida en la interioridad de Onetti-personajes, o sea, que se establece un dialogar de verdades e imaginaciones entre el novelista y los seres que él forja para los textos. El hombre y su resonancia. Es algo que le obligó a Onetti a dejarlo impreso en una declaración: «Hay varias maneras de mentir, pero la más repugnante de todas es decir la verdad, toda la verdad, ocultando el alma de los hechos.» En refrán popular se suele decir que no todas las verdades son buenas para decirlas. O, por lo menos, se necesita elegir el momento preciso y oportuno. Para que no se pierda el alma de los hechos. Para que se muestre en su realidad la presencia del hombre, una acción de hombre. Por eso se ve que a despecho de los muchos cortes del relato y la intervención de escenas de mayor o menor distorsión, el

universo onettiano es viviente y conectado con las variantes de la electricidad de la existencia. Lo eléctrico en vatios y en voltios. Un mundo de conexiones y de inducciones. Se comunican las llamadas aunque no hayan sido solicitadas, por el fenómeno de desplazamiento inductivo de las cargas emocionales. Fases y desfases, como ajustes y desajustes, moviéndose todo (seres y cosas) con enfoques de arreglo y desarreglo, lo cual corresponde a una visión a ratos distorsionada. Y cuando se le preguntó a Onetti si había conexión directa con la realidad, acusándosele de dejar en su narrativa su propia vida, malhábil y torpemente construida, he aquí la respuesta: «Primero tendría que preguntarle por qué cree que *su* realidad es *la* realidad.» Ahí se plantea el importante aspecto de las realidades, igual que se dice respecto a las verdades. ¿Una realidad? ¿Una verdad? Prosigue el autor así: «Mis personajes están desconectados con la realidad de usted, no con la realidad de ellos.» Esto es muy importante: la realidad corresponde a la sustancia propia y característica de los personajes, en ellos y por ellos. El objetivismo se aplica a subjetividades concretas, y el autor puede percibir y de hecho percibe que se manifiestan tantas realidades como personajes existen en la vida y en su imaginación, aunque precisándose que esos personajes inventados surgen de la calle y que el novelista los adapta y completa. Al fin y al cabo, la realidad es múltiple siempre y cuando esos personajes sean capaces de percibirla. Y es lo que sucede en la obra onettiana. Sin desligarse. Sin escapatoria ni olvidanza. Hay racionalidad en sus personajes, pero también puede admitirse que desfilan por las páginas con la sinrazón que la razón dicta. O sea, como aquello que dijo Pascal: que el corazón tiene sus razones que la mismísima razón ignora. O lo que es lo mismo, en vuelta de los elementos de la frase pascaliana: que la razón tiene sus razones que el corazón ignora. Y ya estamos de nuevo en pleno mar de idas y venidas, con el sueño y la vida, con la locura y la razón. Asimismo, y por citar otros escritores, con Kafka y con Joyce, y acaso también con Faulkner. La realidad y la irrealidad del lenguaje, asimismo. Se van tejiendo más telas y siempre cambian los hilos de las madejas, entremezclándose, uniendo racionalidad e irracionalidad. Lo justo y lo arbitrario. La universalidad de la narrativa. Y la consciente deformación de Onetti al meter a sus personajes en situaciones que no son sosegadas sino cansinas y revueltas. Así se justifica su autodefinición de creatividad: «la literatura es lo irreal mismo».

Dicho de otro modo: formando y deformando la realidad novelesca.

En la terca persuasión de la realidad inventada.

Cuando los personajes onettianos dejan «de pertenecer a la novela, a la verdad indiscutible» (tal como se lee en *La novia robada*).

Corresponde dicha opinión a la multiplicidad de verdades percibidas y aprehendidas. A la que todos y cada uno de los personajes onettianos son capaces de percibir y de aprehender.

Una fragmentación de la verdad en los mil añicos de las verdades. Y lo que es lo mismo: una fragmentación de la realidad en los mil espejos de los ensueños y de las realidades.

Sin embargo, ¿cabe enderezar lo torcido si el camino tiene muchas curvas y en su dibujo deja de contemplar la línea recta? A la fragmentación se une la superposición por arriba y por abajo y la eterna dispersión de las multiplicidades. Las nociones de exacta y soñada geometría le ayudan a Onetti. Es como concibe la estructura de su narrativa y de sus personajes.

¿Tienen afán de heroísmo? ¿Se comportan con espíritu de entrega y sacrificio? Más bien lo contrario, y casi nunca pueden servir de ejemplo en cuanto a su ética. Suele ser narrativa sin héroes ejemplares. La vida, dice Onetti, o viene a decirlo, es la génesis de sus seres antihéroes. Narrativa adecuada para los seres infrahéroes (lo de *Inframan*, pobres y desvalidos hombres) como lo es Linacero en *El pozo*, ese Linacero que da la casualidad que es apellido vasco y alavés, de Vitoria, cuna de mi vieja familia. En ese Eladio Linacero se inscribe la desilusión y la amargura y no surgen sino descalabros a lo largo de su caminar; no surgen, ¡ay!, espejismos en su horizonte. Como poseído por los contrastes de existir y soñar, sin saber las zonas colindantes y diferentes. Tal vez por mostrarse como héroe derrotado y fracasado *avant la lettre*. Con el signo negativo en su frente de hombre.

Tal vez es que le moleste el cariño más o menos baboso de los viejos, de los viejos-sapos, de los viejos-rapaces, de los viejos caimanes. Lo devorador del mundo atosiga a los antihéroes. Y Eladio Linacero no es excepción; él está dentro de la regla. Como aburrido y con el hastío en sus miradas y en sus espaldas. Detesta el sentido práctico que califica Onetti de «hediondo» en los labios de Linacero. Es lo tocante al amor. Y en su personalidad desconcertante y desconcertada, Linacero espera aún, confía todavía, como drama incluso, pero con visión de esperanza, «la esperanza de enamorarse» y ser como alguien que un día se enamora de una muchacha, ése es, un hombre semejante en sus sentimientos a los demás, un ser banal y muy lejos de la eficacia del ejemplo de lo novedoso, un hombre en sus apetencias de enamoramiento y que «un día se despierta al lado de una mujer». Lo que se narra en *El pozo* es casi idea obsesiva en Onetti, en la galería de sus protagonistas. O, acaso, en las raíces de su misma trayectoria en la vida-sueño y el sueño-vida.

Están encajonados esos personajes, angustiados y angustiosos, se

dirigen casi ingenuamente a la ratonera. Casi en paralelismo de Onetti y de Kafka. Como si la defensa no pudiese surgir. Como si no pudieran defenderse. Aceptación sin rechistar. Pero no por integración dentro de lo absurdo, sino por la incapacidad de rebeldía y hasta de darse cuenta del vivir. Porque son seres que no saben dónde se hallan y por qué razones allí están y del modo que se encuentran, seres con vendaje en las miradas y en la lucidez emprendedora. ¿Por qué de antemano les venció la hostilidad egoísta y apática y comerciante de la sociedad de Onetti, nuestra rica y neutra y aséptica sociedad contemporánea? Para Onetti, la narrativa no puede ser impunidad. Pero interviene la arbitrariedad y la agresividad. ¿Por qué defenderse?, dicen algunos de sus personajes más o menos ya abúlicos y envejecidos. Y, sobre todo, ¿cómo defenderse? Vivir es esfuerzo y la narrativa, al contar la realidad-sueño, se encamina por marginalidades, hay mucha broza y mala yerba en las sendas, le cuesta al narrador apartarse de testigos primeros, segundos y hasta terceros, la narrativa es, asimismo, una serie de suposiciones y de rumores, unas veces se pregonan y otras se susurran. Todo es difícil, y los personajes sufren acaso sin merecerlo. Tal vez porque escribir y testimoniar sea una aventura sin salida, algo que tiene una síntesis de muy diversos acentos: «una confusión sin esperanza, un relato sin final posible, de sentido dudoso, desmentido por los mismos elementos de que yo disponía para formarlo. Personalmente, sólo había sabido del último capítulo, de la tarde calurosa en el cementerio. Ignoraba el significado de lo que había visto, me era repugnante la idea de averiguar y cerciorarme». Es texto copiado de *Para una tumba sin nombre.* Pero ¿quién se expresa? ¿Es Onetti-personaje o tan sólo el ser escueto que carga a la espalda el peso del relato? ¿No será la dualidad que en todo novelista existe y que en Onetti tiene mayor expresividad de hombre-escritor y de hombre-personaje?

En la relatividad de la narrativa onettiana se enfrenta el lector con una problemática de acogida y de interpretación; la lectura permite adentrarse en las historias, y de modo específico, en una historia que sea conocida aunque sin entenderla a fondo. Las claridades del misterio acuden siempre como brisas que arrullan a las hojas. O como golondrinas en la hostilidad de los cielos. El recuento de los fracasos y derrotas de la cotidianidad sirve incluso de bandera onettiana. ¿No es la repercusión tajante del tiempo social del autor? ¿Y no puede servir de dedo índice señalador? No es que la narrativa de Onetti llegue a plantearse como una plataforma de literatura de acusación, pero está muy lejos de ser una aventura de creatividad pasiva y esclava.

Repítase: en Onetti, por su independencia en las búsquedas de claves estéticas y solidarias, por la trabazón malherida y a menudo desajustada de sus personajes, resalta su libertad insobornable de hombre-testigo, de escritor-personaje. Pero descartando el fácil heroísmo. Ciñéndose a la psicología de lo banal y de lo reflexivo, de seres que no muestran coraza ante la frialdad y la ceguera del mundo que les rodea. Son sencillos y hasta afables seres de carne y hueso que al mundo ofrecen su descarnada y desvalida humanidad, saliendo siempre o casi siempre malparados y malheridos. Esa es la verdad-testimonio de Onetti. No es que haya mensaje importante. Acaso tan sólo un deseo de que repiquen las campanas. Tal vez solamente un intento para que abran los ojos de par en par. Por lo tanto, es una narrativa que no pacta con la mediocridad de los caminos sociopolíticos y ético-estéticos. Es una narrativa de autonomía con situaciones y personajes que admiten la comunidad y la solidaridad, pese a lo peligroso del vivir con esperanzas y del soñar esperanzado.

Para algunos lectores y hasta para algunos críticos, tal actitud se asemeja a una postura desplazada y descolocada de la problemática contemporánea. Es, según creo, un error enjuiciar así la obra onettiana. Y me parece descollante y de densidad muy representativa. Lo que ocurre es que es una obra que está en su sitio y con personajes que ofrecen más bien su cara de infelicidad y de sufrimiento. Lo que acaso quepa preguntarse con sinceridad es: ¿quién motiva esas realidades? ¿El novelista? ¿O la sociedad en que está inscrito e inmerso, proyectado y perfilado?

La obra de Onetti se describe con zonas nunca vencedoras, con todo cuanto en su obra *Juntacadáveres* se menciona y expone. Voy a copiar algunas frases, cuyo papel significativo de enjuiciamiento sirve para la ofrenda de homenaje en el relieve de los calificativos empleados. Una de cal y otra de arena siempre. En *Juntacadáveres* se refleja la ambigüedad de toda experiencia rabiosamente una y absoluta. Onetti se preocupa por las franjas, por las hilachas, por los remiendos, por los andrajos. O lo que es lo mismo: por lo frágil, por lo fracasado, por lo inhábil, por lo humillado, por lo incompleto. La vida y los hombres en su simbólica de dificultades, pero vista a través de relatos nunca muy seguidos y nunca muy coordenados. ¿Cabe recordar una vez más que así es el mundo y sus pobladores con sus circunstancias y su lenguaje?

Dicho cuanto antecede, seguro que se comprenderá más y mejor el alcance de lo que copio; es la subjetividad anotada como resumen y recuento de posibilidades entre los misterios rodeantes:

Le atribuí mirar la franqueza de la mañana, la justicia incomprensible de la vida;

sobre el pasto irregular, pretencioso;

melancólico olor de humedad;

la lluvia regresaba, tímida;

zonas de claridad mezquina;

desde las barracas del río hasta los campos de avena paralelos a los rieles, alcanzaban y cubrían la posición indolente de nuestros cuerpos, el desafío que nos fatigaba mantener con las cabezas altas y la sonrisa;

la oscura tierra resbaladiza con su aroma poderoso entristecido, la luz como un obstáculo para la intrusión del coche.

No es exhaustiva la serie de frases que pueden copiarse. Y también pueden sacarse de otras obras onettianas. Lo que resalta es que junto a la luz hay su zona de sombra. Puede ser aureola o, sencillamente, el aro negro que en sus cuadros ponía Rouault. Acaso sea el ambiente o la atmósfera o la temperatura lo que Onetti quiere subrayar. El contorno inseguro de la existencia y de la felicidad. Ese aro definidor de lo insignificante que en todo ser aletea, la cuerda o la corona *(mutatis mutandis)* que la sociedad va poniendo en los hombres como si fuesen collares de identidad. ¿No será que Onetti se fija mucho en la cotidianidad dramática de los seres «condicionados» por su tiempo político-social y en torno a su situación humana casi nunca conseguida de veras, siempre lejana y siempre utópica? ¿No será que Onetti quiere estipular en su narrativa, y tal como el cineasta suizo Alain Tanner lo expone en sus filmes *Charles mort ou vif* y en *Retour d'Afrique*, que lo que emerge y domina al hombre de nuestra época es la irrisoriedad y la insignificabilidad de su existencia y de sus esfuerzos por conquistar su libertad? ¿No será que Onetti quiera ayudarse y ayudarnos a entrar en la toma de conciencia de nuestra pérdida de independencia de vivir por una exigente y abstracta sumisión a dogmas del mundo de los negocios y de la explotación sin escrúpulos? ¿No será que Onetti da aldabonazos en nuestra lucidez para que comprendamos que el hombre contemporáneo está perdiendo (por mil razones, unas suyas y las más dependientes «de los demás», del «infierno sartriano de los demás») su personalidad de ser libre y espontáneo, generoso y enamorado, solitario y solidario? ¿No será que Onetti con su narrativa algo deslavazada ante lecturas superficiales está inventando una nueva noción de la poesía?

JACINTO-LUIS GUEREÑA

37, av. Marcel Castié
TOULON (Var-Côte d'Azur)
Francia

LIBRO TRAS LIBRO

APUNTES SOBRE LOS «CUENTOS» DE JUAN CARLOS ONETTI

Para muchos de nosotros, Onetti era apenas un nombre que escuchamos alguna vez y nada más, a los más jóvenes se nos hablaba de la «nueva narrativa hispanoamericana» pero en la lista —demasiado extensa a veces— de obras y autores no figuraba el escritor uruguayo. Confesamos que a su conocimiento nos llevó un artículo de Emir Rodríguez Monegal, artículo que leí más por simpatía al crítico que por interés hacia la —para mí casi desconocida— obra del novelista, y «descubrimos», para gozo nuestro, al insigne narrador del Río de la Plata: Juan Carlos Onetti.

Onetti es uno de los mejores novelistas hispanoamericanos. Al adentrarnos en el estudio de su obra nos resulta increíble el que apenas se le haya mencionado hasta fechas bien recientes. La novelística de este escritor nos revela, por los años en que sus obras se han publicado, que ha sido, sin lugar a dudas, maestro de muchos de los autores más y mejor conocidos hoy en Latinoamérica. Rodríguez Monegal explica el hecho al afirmar en el prólogo de las *Obras completas:* «En 1941, Onetti llega demasiado pronto para arrebatar el premio a Ciro Alegría y peca de anacronismo por ser un adelantado de la nueva novela. En 1967 llega demasiado tarde para poder disputar seriamente el premio a Vargas Llosa, y su anacronismo es el de todo precursor. Descolocado, desplazadísimo, Onetti no está nunca en el escalafón literario. Está, sí, en la literatura, y su puesto (al margen de éxitos o fracasos, de fluctuaciones inevitables de lectores y críticos) aparece ya asegurado por sus grandes novelas y sus sombríos cuentos.»

Leídos en conjunto los relatos de Onetti, vemos que su obra, producto de treinta y cinco años de continuada actividad literaria —su primera novela breve, *El pozo,* se publica en 1939—, nos revela al novelista que ha ido madurando, que ha ido construyendo con mano de artífice, mediante trazos certeros y circulares, un vasto mundo literario cuyas claves están ya todas contenidas en la breve obrita de 1939. En lo sucesivo, a la manera del pintor de un gran lienzo o mural, haría que aquellas primeras claves adquirieran mayor

relieve, vida y profundidad mediante inteligente uso del claroscuro, mostrando, con efectos de mayor riqueza, el dominio de la técnica paulatinamente adquirido.

Cada uno de sus cuentos tiene un valor individual. Se sostienen como obras de arte independientes y al mismo tiempo, sugieren siempre la posibilidad de considerarlos como una totalidad. Sus cuentos, sus novelas, nos obligan a ir más allá de lo anecdótico, los personajes de Onetti se nos revelan en sus silencios, su soledad y sus fracasos. El autor nos ofrece estructuras muy complejas y nosotros, lectores, vamos descubriendo ese mundo poco a poco, en forma retrospectiva, dentro de una técnica donde predomina la ambigüedad del punto de vista narrativo. Los protagonistas onettianos son seres que no logran darle sentido a la propia existencia, padecen la trágica enfermedad de nuestros días, la «incomunicación», y por ello, viven en una atmósfera cargada de angustia, ambiente del que quieren evadirse, salir, sin lograr por otro lado más que el fracaso o la soledad. A este sentimiento de evasión, que resuelven muchos de sus hombres de ficción viviendo un doble papel o una doble vida (el hoy tan discutido problema de *split-personality*), se añade el ansia de recuperar *le temps perdu*, el eterno anhelo de reencontrar la juventud, que termina, como en la existencia misma, en continuos desencuentros entre el ser y la vida.

El título de su primera obra, *El pozo*, es ya sugeridor de oscuridad, de soledad (los nombres tienen en Onetti especial importancia; sirven al autor para contribuir a enriquecer el relato, «sugiriendo» al lector, en beneficio de la economía de la obra artística); su protagonista, Linacero, se retira a la soledad de su cuarto, incapaz de vivir o aceptar el mundo que le rodea, recordando para nosotros, durante los seis episodios que forman el cuerpo de la narración, aquellos momentos de su vida donde trató de comunicarse, de encontrar, terminado siempre en «desencuentros». A estos fracasos se une su ansia de recuperar el ayer, el tiempo que pasa, su deseo de que Cecilia sea de nuevo Ceci, cuando tenía «una expresión lenta, dulce, casi risueña, una expresión de antes», de cuando éra una muchacha con «un vestido blanco» y él siente la necesidad de «atrapar el pasado y la Ceci de entonces». No pudo ser, no recuperó ni ese sueño, ni el de «la vieja cabaña de troncos», ni ninguno, porque José Linacero comprende que no es más que «un hombre solitario que fuma en un sitio cualquiera de la ciudad», un hombre a quien rodea la noche y él, nada tiene «que ver con ella». En Linacero están ya en germen todos los protagonistas de la narrativa de Onetti, hombres solitarios que

contemplan la vida que los rodea sin participar ni tener realmente «nada que ver con ella».

En las *Obras completas, Un sueño realizado* inicia la colección de cuentos. Es éste el único cuento que, hasta cierto punto, nos ofrece una solución —la muerte, el suicidio, inesperado, de la mujer—, en todos es poco lo que ocurre. La trama se va construyendo alrededor de una acción fundamental que se nos da en versiones o claves diversas, empleando el autor en repetidas ocasiones, el procedimiento de contarnos lo que sucede a través de terceros, espectadores pasivos dentro de la ficción que narran la acción o acciones de los personajes principales, dándonos también los rumores, las maledicencias (el buen o mal decir de los «sanmarianos», el tan comentado mito de Santa María, que como ha sido señalado, aparece por primera vez en *La vida breve,* la ciudad que crea la fantasía de Brausen, centro geográfico en la ficción del autor, donde se desarrollan muchas de sus obras y se entrecruzan vidas y destinos de muchos personajes), llenando sus relatos de incertidumbre, al mismo tiempo que logra darnos la sensación de una especie de personaje colectivo que, viviendo en un lugar concreto, en una ciudad determinada —Santa María—, contiene como paradoja un mundo imaginario poblado por seres que se mueven dentro de un ambiente que tiene mucho de irreal, de alucinado. Hombres de ficción que comen *sandwiches* y beben cerveza, como Langman en *Un sueño realizado,* y, no obstante, nos ofrecen pocos datos verosímiles. Individuos a medio camino entre el sueño y la realidad, como la pobre loca que quiere llevar a escena «su sueño» y que después de entregar al empresario los «dos billetes de cincuenta pesos» y él guardarlos con «cuatro dobleces en el bolsillo del chaleco», salió en seguida del comedor «para ir a meterse en el calor de la calle, como volviendo a la temperatura de la siesta que había durado un montón de años y donde había conservado aquella juventud impura que estaba siempre a punto de deshacerse podrida».

En sus cuentos es casi constante la angustia del personaje-narrador por el paso del tiempo. En *Un sueño realizado,* el empresario, Langman, ahora en un «asilo para gente de teatro arruinada», usa «una peluca rubia», «una dentadura que nunca logró venirme bien» y a su antes primer actor, Blanes, lo evoca aquel día en que se dio cuenta «que estaba envejeciendo y el cabello rubio lo tenía descolorido y escaso. No le quedaban muchos años para seguir haciendo el galán ni para llevar señoras a los hoteles, ni para nada». Con mayor insistencia aparece el mismo tema en *Bienvenido, Bob,* quien «Es seguro que cada día estará más viejo, más lejos del tiempo en que se llamaba Bob», «ahora que se llama Roberto». El protagonista desea

casarse con Inés, la joven hermana de Bob. Su deseo o su amor por Inés, expresan realmente su anhelo de recapturar o volver a poseer la juventud, Inés o Bob. «En aquel tiempo Bob era muy parecido a Inés», piensa inclusive que «alguna noche lo haya mirado como la miraba a ella». Más que amor, siente necesidad de recuperar por medio de la muchacha, un tiempo ya lejano para él, no obstante, no logra a Inés porque Bob se lo impide, y se lo impide porque lo considera viejo. A partir de este momento él sentirá odio por Bob y desea vengarse. Pasados los años vuelven a encontrarse y, queda vengado, «nadie sabe de mi venganza, pero la vivo, gozosa y enfurecida, un día y otro». Confiesa que nadie amó a mujer alguna con la intensidad que él ama la ruina de Bob. Su venganza la consumó el tiempo: «No sé si nunca en el pasado he dado la bienvenida a Inés con tanta alegría y amor como diariamente doy la bienvenida a Bob, al tenebroso y maloliente mundo de los adultos.» El envidiaba y ansiaba la juventud de Bob, Bob despreciaba su vejez, lo miraba con burla, con desafío, le retaba con su juventud. Idéntico sentimiento encontramos en *La cara de la desgracia,* donde la jovencita de la bicicleta lo miró, al narrador, «con un desafío de todo su cuerpo desdeñoso», o bien, él sintió «una desesperación inexplicable —como con Bob—y estuvo soportando los ojos de la muchacha, revolviendo los míos contra la cabeza juvenil, larga y noble...».

Onetti señala que ese paso del mundo de Bob al de Roberto, de la juventud a la vejez, se produce sobre los treinta años, haciéndonos recordar aquellos ¡malditos treinta años! de Espronceda en *El diablo mundo.* El narrador se venga en secreto de Roberto cuando piensa que éste cree «que algún día habrá de regresar al mundo y las horas de Bob y queda en paz en medio de sus treinta años, moviéndose sin disgusto ni tropiezo entre los cadáveres», o bien leemos: «No sé si usted tiene treinta o cuarenta años, no importa... usted es un hombre hecho, es decir, deshecho...». En *Tan triste como ella* nos dice: «Nunca se le había ocurrido llorar y los años, treinta y dos, le enseñaron, por lo menos, la inutilidad de todo abandono, de toda esperanza de comprensión». Hablando sobre la ambición y el amor al dinero, señala: «Tenía entonces treinta y dos años y...». En *La cara de la desgracia* leemos que Julián, quien se suicidó, «desde los treinta años le salía del chaleco olor a viejo». En *Jacob y el otro* dice: «... yo no tenía ya ni veinticinco ni treinta años; estaba viejo y cansado». El campeón es para la novia del turco «un viejo», y cuando Orsini le pregunta cuántos años cree ella que tiene el boxeador, contesta, «Treinta por lo menos».

Otro relato, construido mediante recursos diferentes, nos ofrece el

mismo tema del paso del tiempo, pero esta vez presentado en la transición de la adolescencia a la juventud, *El álbum*. El protagonista, un jovencito cuyo abuelo, Agustín Malabia, fundara el periódico de Santa María, descubre a «la mujer». Vive una aventura que le facilita un viajante de comercio, con una mujer que está de paso en el hotel de la ciudad. El «crecimiento» del joven se nos revela aquel día en que suponiendo «un olor de jazmines», descubrió «que ya tenía un pasado».

El narrador-personaje habla de sus deseos de adolescente por la mujer, como él «estaba hambriento y mi hambre se renovaba y me era imposible imaginarme sin ella». La mujer se convierte en el centro de la obrita de ficción y, como una nueva Scherezada, le hace al jovencito cuentos de su vida, de sus aventuras, de sus viajes —cuentos dentro del cuento, ficción dentro de la ficción— (recurso éste que emplea frecuentemente Onetti en sus obras. Recordemos la evocación del *Hamlet* en *Un sueño realizado*, así como la representación final del sueño por Blanes, la Rivas y la mujer, representación que por otro lado queda enriquecida al apoyarse literariamente en la obra clásica mencionada. También por medio de sueños o ensueños, construye Kirsten un mundo imaginario en el cual se refugia en *Esbjerg en la costa*, o «los cuentos» de los sanmarianos sobre doña Mina en la *Historia del Caballero de la Rosa y de la Virgen encinta que vino de Liliput*, o los diversos planos narrativos en *Tan triste como ella*, y aun las diferentes versiones o anécdotas sobre la locura de Moncha en *La novia robada*). El adolescente escucha a la mujer, «viaja con ella». Ella le lleva a otros mundos por «los paisajes, las ciudades, las distancias», le hace emprender el viaje de la vida y desde la oscuridad de la pequeña habitación del hotel el «deslumbrante poder que ella me había prestado» le hacía «vacilar entre Venecia», «El Cairo», «Nueva York», «San Francisco...», «acabábamos de llorar de frío en la costa este y antes de que pasara un día, increíble, nos estábamos bañando en la playa». El muchacho sueña, «viaja», recurso de técnica cinematográfica bien empleado por Onetti, a la manera de aquella película de 1948, *Letter from an unknown woman*, hoy tantas veces repetida en televisión y que se desarrolla precisamente en Viena, donde Joan Fontaine, jovencísima y desde la cabina de un simulado tren en un parque de diversiones, «viaja», «sueña», enamorada de su músico, Louis Jourdan, mientras éste hace que «el maquinista de sueños» haga correr telones diversos frente a la ventanilla, junto a la cual, él, hace soñar a la adolescente. (Onetti, como todos los autores de su generación, ha mostrado interés vivo, quizá apasionado, por el arte cinematográfico, y éste ejerce sin duda influencia sobre sus métodos de composición literaria.)

Entre la mujer y el joven se produce finalmente el «desencuentro», ella desaparece del hotel, él paga la cuenta que no había sido abonada y se lleva el baúl que su amante dejara abandonado. Ayudado por su compañero de colegio Tito, registran el baúl y encuentran, además de varios objetos, un álbum. De pronto, junto al amigo, aún en cuclillas, se siente «envejecido». Para su sorpresa, el álbum, las fotografías, hacen que los viajes soñados, las aventuras de la mujer, se hagan realidad, y esto, esto, «infamaba cada una de las historias que me había contado, cada tarde en que la estuve queriendo y la escuché». (Cada cuento ofrece en claves distintas, la huella de algo que fue puro y ya ha dejado de serlo.)

En Onetti aparecen identificados con los jóvenes o la juventud, los colores claros, el blanco preferentemente, y los hombres maduros o viejos se asocian con lo sucio o lo oscuro. Bob se sentaba junto a «la lámpara», usaba «trajes claros», tenía la «cara pálida». Roberto, cuando tose, se tapa la boca con la «mano sucia», tiene los «dedos sucios», está «emporcado para siempre». En la *Historia del Caballero de la Rosa y de la Virgen encinta que vino de Liliput,* la joven que en un principio está «vestida de blanco», termina con «ropas negras», «vestida de luto». Idéntica asociación de colores encontramos en *Mascarada,* donde la protagonista, María Esperanza, pasa de la inocencia a la experiencia en su nuevo papel de prostituta, mientras el cielo, antes azul, adquiere tonalidades negras.

El color juega papel importante en la narrativa onettiana, en muchas ocasiones llegamos a conocer lo que siente o padece el personaje a través de impresiones cromáticas que logran comunicarnos con eficacia, un sentimiento o una situación dada dentro de una determinada circunstancia. A modo de ejemplo destaquemos en sus cuentos el uso de un color en el que Onetti insiste de modo especial, el amarillo. La peluca de Langman es rubia, el cabello ya descolorido y escaso de Blanes, es rubio, Bob es rubio, usa «amarillos zapatos de goma». En *La cara de la desgracia,* la cabeza de Julián «envejeció y se puso amarilla». Al entrar el narrador al comedor ve a la mujer vestida con «lo que podía aceptarse como un traje de noche amarillo». La jovencita de la bicicleta lleva un «vestido amarillo» y cuando él vuelve a verla empujando la bici iba «sin el cómico vestido amarillo». Betty, la prostituta, «tenía el pelo teñido de rubio y acaso a los veinte años hubiera sido rubia». Pasa la tormenta, Betty se sienta y él, asomado a la ventana, miró «el sol», «la mancha amarillenta que empezaba a buscar la alfombra». Cuando la policía viene a buscarlo por el crimen de la niña de la bicicleta, se adelanta un joven «rubio, sin sombrero», y repite enseguida: «el joven rubio vino a mi lado»,

«el rubio y yo nos miramos y sonreímos», «El hombre alto y el rubio se sentaron atrás», «Yo iba junto al muchacho rubio», «¿Vamos? —contestó el joven rubio»—, «Volví a mirar al rubio» y finalmente, «Me hablaban uno tras otro, el hombre alto y el rubio». En *Jacob y el otro,* cuando el gigante moribundo atraviesa la plaza, brilla «el primer sol amarillento de la primavera», y su cara enorme e infantil está húmeda de llanto, «en la luz dorada del atrio». Orsini por otro lado, en medio de anécdotas y atroces mentiras con las que espera asegurar el triunfo del campeón, exhibe «los recortes de diarios, amarillentos y quebradizos», contenidos en el «álbum amarillo» que llevaba bajo el brazo. Jacob está en el hotel antes de la pelea y la habitación aparece iluminada por una luz «débil y amarilla»; Orsini quiere impedir el desafío, tiene el revólver escondido en la bata de baño y se acerca a Jacob cruzando «la franja de luz amarilla». En *Justo el treinta y uno,* Frieda, que hace el amor igualmente con hombres que con mujeres, tiene el «pelo rubio». En *La novia robada,* Moncha, la infeliz loca, nos deja ver el «amarillo» que ya insinúan los bordes de los encajes venecianos, mientras él deposita el beso reiterado «sobre sus pies amarillos, curiosamente sucios y sin olor». La loca, visita a Díaz Grey, el médico, y éste siente el deseo de lavarle la cara, auscultarla, ver su rostro invisible debajo del «amarillo». Moncha va al hotel Plaza con el «traje de novia amarillento» que todos vieron de distinta manera, hasta que un día se suicida y «empezamos a olvidar, todas la imaginables blancuras moribundas, cada día más amarillentas».

Señalemos, entre otros motivos, que también aparecen en sus cuentos y mediante los cuales el autor se vale —como de otros muchos recursos— para dotar a su obra de una orientación estética común y proyectar así lo dicho hacia una dimensión imaginaria además del misterio que envuelve a todos sus relatos, la aparición repetitiva del círculo y la luna. En *La cara de la desgracia* el hombre está como siempre, solo, y desde la baranda contempla «el camino circular para automóviles que rodeaba la terraza». Cuando la mujer reía, al moverse, «el pequeño círculo blanco de la flor entraba y salía del perfil distraído de la muchacha». Se encuentran en la playa, ella le saca la bicicleta de entre las manos «montó e hizo un gran círculo sobre la arena húmeda». *La casa en la arena* menciona repetidas veces la leyenda del «anillo» enterrado. En *Jacob y el otro,* Orsini recuerda la última vez en Guayaquil, dice: «Tiene que ser un asunto cíclico, pero no entiendo el ciclo», se encamina entonces a visitar al turco y su novia y contempla «Primero el ombú carcomido, luego el farol que colgaba del árbol y su círculo de luz intimidada». La luna se nos

da asociada siempre a la idea de la destrucción o la muerte. En la *Historia del Caballero de la Rosa y de la Virgen encinta que vino de Liliput,* el muchacho viene a buscar al narrador para ir a «Las Casuarinas»: «Las ancas del caballo resoplante moviéndose acompasadas bajo la luna», doña Mina, desterrada, apartada desde hacía muchos años de Santa María, había muerto. En *Tan triste como ella,* la mujer sueña, ve la «enorme luna», se da cuenta de que no avanza hacia ningún destino, «la luna ya era monstruosa», hasta que casi desnuda, con sus «senos horadando la noche, siguió marchando para hundirse en la luna desmesurada que continuaba creciendo». Va a suicidarse, busca entre las camisas y calzoncillos del marido hasta encontrar el *Smith and Wesson,* observa entonces «la luna de aquella noche», «Escuchó, por segundos, el cuarto tiro de la bala que le rompía el cerebro», piensa en «la primera noche y la luna», hasta que finalmente entra en «la luna», «la luna desmesurada que la había esperado». En *La cara de la desgracia,* él mira a la joven que más tarde morirá, «bajo la exagerada luna de otoño». Al reunirse le ayuda a sostener la bicicleta, mira la «luna» y ella queda «protegida por la sombra», continúan caminando, se acercan al carguero y lo ven, «ladeado bajo la luna»; «la luna bajaba hacia el horizonte», ella alza la cara «contra la luna», «él también», «dócilmente mira hacia la luna» y tiene de pronto «dos cosas que no había merecido nunca: su cara doblegada por el llanto y la felicidad bajo la luna, la certeza desconcertante de que no habían entrado antes en ella» y sentados ya, cerca del hotel, ven que «La luna estaba cubierta». En *Jacob y el otro,* el médico se dirige al hospital de Santa María, y al acercarse, observa «la blancura de las paredes bajo la luna». Orsini llega al almacén para hablar con el turco y «pudo ver la luna redonda y aguada». En *Justo el treinta y uno,* él camina por el departamento entre aquellas mujeres que Frieda traía de la calle, y las ve recibiendo «la luna en las baldosas coloradas del balcón». Moncha en *La novia robada* «dormía como muerta en la casona, que en las noches peligrosas de luna recorría el jardín», desde el anochecer «hasta la disolución de la luna en el alba», entre tanto que Santa María vivía ausente, «bajo la blancura siempre mayor de la luna redonda o cornuda» y la pobre loca, seguía soñando que se entregaba al novio «en los jardines abandonados, blancos de luna y de vestido». Vemos pues que mediante el manejo de la técnica literaria así como el artístico uso del lenguaje, Onetti manifiesta las virtudes de su estilo, logrando que su creación imaginativa esté dotada de una configuración estética capaz de extraer sus obras de la corriente del tiempo «al margen de fluctuaciones inevitables de lectores y críticos».

Debemos también destacar en los cuentos de Onetti el sabio manejo del tiempo, que si bien está presente en todos sus relatos se perfila de forma muy especial en *La casa en la arena.* El autor nos lleva en sus narraciones del presente al pasado y de éste nuevamente al presente, sin apenas sentir el lector el deslinde entre pasado-presente-futuro. Onetti juega con el tiempo, lo reduce, lo dilata, lo transforma en el recuerdo asociándolo al sueño: antes de que llegara el Colorado, los días de sol se hacen «uno solo, de longitud normal, pero en el que cabían todos los sucesos: un día de otoño, casi caluroso, en el que hubieran podido entrar, además, su propia infancia y multitud de deseos que no se cumplieron nunca». Termina en el recuerdo del narrador la tarde de lluvia en la que Molly llegó a «la casa en la arena» y puede entonces, de nuevo, usar el paso del tiempo para medir las horas, los días, pero, ¿fue todo realidad o soñó? Aparentemente fue, porque cuando Díaz Grey abrió la mano vio allí el anillo que al igual que la esclava de Panta en el reciente libro de Vargas Llosa, *Pantaleón y las Visitadoras,* nos dice que los hechos increíbles de Iquitos, fueron realidad porque Panta tenía en su muñeca la prueba, la esclava que le regalaron las «visitadoras» en el aeropuerto, así como Díaz Grey tuvo el anillo, con la diferencia de que si bien el personaje de Vargas Llosa posee aún el regalo, a pesar de que toda la labor del capitán Pantoja quedó «enterrada» y para siempre, Díaz Grey dejó —¿olvidado?— el anillo sobre la mesa, aún cuando el Colorado era capaz de prender fuego a la casa en la arena y terminar con aquellos rastros de realidad, hasta hacer que todo, absolutamente todo, quede para siempre viviendo en el recuerdo —más allá del tiempo— porque ha perdido su única prueba de la realidad, aquel anillo que un día ¿tuvo? o, ¿imaginó tener?

En la *Historia del Caballero de la Rosa y de la Virgen encinta que vino de Liliput,* el novelista parece que va a permitirnos, por fin, conocer a sus personajes directamente, en toda su realidad. Comienza diciéndonos: «creímos los tres conocer al hombre para siempre, hacia atrás y hacia adelante», al hombre en su totalidad de vida, y es precisamente en este cuento que lo conocemos menos. El muchacho y su joven esposa, la enana, están en todo momento envueltos por el misterio. Toda Santa María siente curiosidad, quiere conocerlos, saber quienes son, investigar, y Onetti que al principio parece prometernos que nos llevará hasta la pareja, nos engaña mediante el empleo de inteligentes recursos literarios porque si bien nos permite contemplarlos, nos acerca a ellos en forma tal, que una vez más quedamos «afuera», como afuera del espectáculo de la vida quedan todos sus personajes. Veámoslo: desde el café, Guiñazú y los otros

observan a los jóvenes tras los cristales, cae una gota, «La lluvia se empeña en disolverlos», en borrarlos y ya para siempre, aún cuando otros de los habitantes de Santa María insistan inutilmente en observarlos. La pareja quedará medio difusa detrás de los cristales empañados por la lluvia, como los protagonistas de *L'étoile de mer*, la hermosa película surrealista de Desnos y Man Ray.

Un marcado ambiente de misterio donde nunca se hacen claras las motivaciones de la protagonista, advertimos también en *Mascarada*. La narración se nos da a través de la visión de los pensamientos y sensaciones de María Esperanza, en la medida que ella va cruzando el parque durante la noche. Ambiente de luces, la joven caminando con su «andar ensayado», los monos disfrazados, «la mujer vestida de hombre que no tenía cara», la fresca noche de verano, el escándalo de aplausos, la tonadillera, la mirada de todo el mundo sobre ella, la orquesta tocando un pasodoble, el hombre gordo que la espera en la mesa con su cara de bondad—¿su padre acaso?, ¿su amante?—, ella con su máscara, ella que antes estaba «sin pintura y limpia frente al espejo», pero, todo esto es accesorio, es lo externo, lo teatral, es, el teatro. Lo que importa realmente es lo que sucede dentro de María Esperanza (todo lo demás está allí a manera de candilejas, lo esencial, lo que hace vibrar a la mujer, está oculto en lo más íntimo de su ser) «el recuerdo de aquella espantosa cosa negra que había sucedido horas antes», «ella y su cuerpo, contemplados por el rostro malicioso del recuerdo en que no debía pensar». Relato oscuro y polifacético, deliberadamente ambiguo, cargado de simbolismos y enigmáticas alusiones, donde cada imagen y cada momento del parque cumplen una función metafórica.

Igual hálito de misterio, de motivos ocultos, incomprensibles, flota en uno de sus mejores cuentos, *El Infierno tan temido*. Onetti construye la narración alrededor del —hasta cierto punto—, enigma de las fotografías escandalosas, obscenas, fotografías que Risso recibe de su mujer, la actriz Gracia César quien trabajaba en *El Sótano* (insistemos en el valor «sugeridor» de los nombres en Onetti), después convertido en Teatro Municipal de Santa María. En el trasfondo de la narración, casi entre bastidores, queda señalada la existencia de un personaje—tan oculto en el transcurso del cuento como los motivos de María Esperanza—, la hija de Risso. Admirable manejo del tiempo y el espacio, uso de diferentes técnicas cinematográficas como lo es el concentrar la atención del lector en un objeto casi diminuto que el autor hace crecer, desprendiéndolo de la totalidad de la obra, hasta dotarlo de una nueva dimensión: Risso sentía miedo ante las cartas, temía a las fotografías, cada sobre recibido suponía para el hombre

una obsesión. Deseaba en aquel momento creer que todo era un sueño, una pesadilla y de pronto, llega la mucama, golpea la puerta y el sobre colgado entre las tablillas de la persiana, destila con vida propia una «condición nociva», una «vibrátil amenaza». La atención queda concentrada en un objeto pequeño, el sobre, que va adquiriendo para Risso, y para nosotros, dimensión y profundidad, a la manera de lo que logra la lente de la cámara cinematográfica que enfocada sobre un ojo humano en *Un chien andalou*, le presta proporciones —al ojo—, gigantescas hasta que al acercarse a él el director-personaje, Luis Buñuel, con una cuchilla corta la pupila y consigue el efecto preciso quedando ya roto el «hechizo». Para concluir el cuento, como en las buenas películas de Alfred Hitchcock, Onetti consigue el mejor y más cruel de los *suspense*, «la maldita arrastrada», Gracia, vence a Risso, «segura esta vez de acertar en lo que más tenía de veras vulnerable». Manda una de aquellas fotografías obscenas «a la pequeña, al Colegio de las Hermanas».

Por último deseamos comentar en forma muy breve, uno de los cuentos que a nuestro juicio, puede ser considerado como una de las obras maestras de Onetti dentro de sus relatos cortos, *Tan triste como ella*. Inicia la pieza una breve cartita, más bien una nota, que dirigida a «Tantriste», firma «J.C.O.». Estamos aquí ante otro recurso literario que emplea el novelista, la ficcionalización del autor. La lección, como tantas otras, quedó aprendida en Cervantes, varios son los autores contemporáneos que la han empleado hoy, citemos solamente a Francisco Ayala, dentro de cuya obra la hemos estudiado, y a Jorge Luis Borges, que con tanta abundancia la ha usado en sus relatos.

El cuento se inicia en un tiempo impreciso, «Años atrás, que podían ser muchos o mezclarse con el ayer en los escasos momentos de felicidad», y de inmediato el sueño de la mujer, símbolo del viaje de la vida: va caminando sola, en la noche, casi desnuda, cargando una valija vacía, sintiendo que «el gusto del hombre renacía en su garganta» —símbolo sexual que abre y cierra el cuento—, marcha hacia la luna, terminando finalmente por hundirse en ella.

Una y otra vez el autor apela a lo sensorial. El cuento se llena de «olores del jardín», colores, ruidos, música, sensaciones táctiles, y en él queda apresado con maestría un anhelo común, el ansia de la mujer, del lector, del autor, de todos, por el paraíso perdido, por la felicidad inalcanzable. La imagen del Paraíso adquiere vida en la narración: los árboles frutales, los canteros, el jardín de verdad, flores sin nombre conocido, los tres obreros que trabajaban en el jardín dirigidos por «el jefe», «con el pelo abundante y blanco» y su brazo alzado, peceras enormes, «toda clase de fauna que quisie-

ra criarse allí», hasta que todo aquello, «lo que había sido en un tiempo su jardín», desaparece bajo el cemento.

Entre los esposos todo termina, se levanta una pared de incomprensión, lo único que sigue igual, que se repite, es «la boca del niño —de su hijo—, colgada de un pecho», por lo demás, ante ella sólo queda «la destrucción del jardín —ordenada por su marido—, y la de su propia vida». Ella y él intentan hablar, establecer un diálogo, pero ¿podrán «tomar distancia, mirar desde afuera?», seguramente no. El dice: «... en ese caso, yo soy un caballero o un pobre diablo. Y vos, una putita astuta. —Mierda, —dijo ella, suavemente, sin odio, sin que pudiera saberse a quien hablaba». Viven en dos mundos diferentes, sin puntos de contacto, sin comunicación. Ni siquiera saben lo que quieren, todo les daría igual, «cualquier cosa que pudiera ser exorcizada y les diera la paz o un engaño equivalente».

Los tres obreros trabajan en el jardín ya cubierto de cemento, ella los observa, sobre todo cuando cavan *el pozo,* «el negro agujero que se hunde en la tierra», mientras espera la «soledad de las cinco de la tarde», cuando se iban los poceros, para entonces, esconder «los relojes» y aguardar los «regresos del hombre» con sus gestos idénticos, mintiendo, contando historias simples, «tan triste como ella». Era como si no se conocieran, «Ninguno de los dos tenía nada que esperar».

La mujer se arrastra en el relato, está más cerca de la condición animal que de la humana; las imágenes se repiten con monotonía, ni siquiera sabe ya qué es verdad o mentira. Buscando siempre, se acerca a uno de los poceros, se le ofrece, ¿sentimientos?, apenas deseo, «un viejo sentimiento de salud dormido por los años». Un día cualquiera la relación concluye, «El hombre —el pocero— se metió de regreso en la noche». Con maestría Onetti va retratando el desvivir de una mujer y de su marido tan triste como ella; su camino hacia adentro, la total inmersión en el propio yo interior hasta desconectarse del mundo que la rodea, hasta vivir completamente afuera de él y dentro de sí misma. Rota toda comunicación con el exterior busca ahora, —una vez más—, el revólver del marido, lo introduce en la boca apoyándolo en el paladar «aguardando con paciencia que el caño adquiera temperatura humana para la boca ansiosa». El sueño del principio se realiza: cree que vuelve a tener «derramado en su garganta el sabor del hombre». Semidesnuda, con sus senos resplandecientes y duros como el cinc, cargando la valija vacía, termina por hundirse en la luna «que la había esperado, segura, años, no muchos».

Los motivos, los símbolos, se repiten en el cuento, la mujer siente al igual que José Linacero en *El pozo,* que nada tiene que ver

con la vida que la rodea, ella —como todos los personajes de Onetti—, «nunca había pedido nacer», no pidió que la trajeran al mundo, «no había sido consultada respecto a la vida que fue obligada a conocer y aceptar», y resumiendo muy bien la actitud de los entes de ficción onettianos, ella «habría rechazado, con horror equivalente, los intestinos y la muerte», y aún más, «la necesidad de la palabra para comunicarse e intentar la comprensión ajena». La fatalidad rige la vida de todos sus personajes quienes parecen arrastrar siempre un cansancio atávico, mientras que la forzosa incomunicación en que viven les impide mezclarse con la vida.

Algunos comentaristas o críticos han señalado que en la obra imaginativa de Onetti abunda el realismo. Creemos que el autor mediante un inteligente manejo de la técnica narrativa consigue transmitir al lector la sensación de la realidad, pero que precisamente, Onetti, abandona el realismo, aún cuando en la superficie nos prodigue detalles minuciosos, al lograr mediante el juego creativo, incrustar elementos reales —de Buenos Aires, de Montevideo, etcétera—, en el seno de la creación imaginativa. No queremos decir con esto que Onetti, fuera de toda realidad histórica, eluda el darnos en su obra testimonio del hombre en su sociedad, todo lo contrario. Es que precisamente, el autor, al presentarnos a ese ser humano viviendo dentro de los límites del tiempo y el espacio en que le tocara vivir, es capaz, por su condición de artista de «captarlo» en la operación de la vida, más allá de toda circunstancia casual, en las raíces mismas del ser, dotando así sus obras de una intemporalidad que les permita vivir de una vez y para siempre.

Señalemos también una cierta monotonía en la presentación de los personajes, resultando de la repetición de recursos descriptivos por parte del autor, y que hay momentos en el reducido espacio del cuento, en que el simbolismo se torna excesivo.

Mencionemos para concluir la tan repetida idea, ya generalizada, de que nuestro autor es un hombre «escurridizo», de que Onetti «se escapa», que no dice mucho o nada en las entrevistas. Debemos no obstante recordar que todo escritor al producir su obra, lleva a ella algo de su individualidad, de su yo íntimo. Si aceptamos este concepto como válido, hemos de admitir que ese señor llamado Juan Carlos Onetti no logra escapársenos del todo, porque aún cuando ya dejara de ser Bob para ser Roberto, a pesar de que no logre recuperar *le temps perdu* porque inexorablemente esté desintegrándose en el paso del tiempo, *existe*, a gusto o disgusto de sí mismo, en otra dimensión, la de sus páginas, y allí se nos revela hasta permitirnos, en cierta forma, «apresarlo» en sus diversas obras que no obstan-

te ser autónomas como de hecho lo son, y habiendo sido producidas en el largo sendero de treinta y cinco años de continuada labor literaria, poseen siempre el mismo y artístico acento personal, porque responden a la visión del mundo, original y única, de un individuo concreto: Juan Carlos Onetti.

ROSARIO HIRIART

47-27, 49th. Street
WOODSID, N. Y. 11377 (USA)

JUAN CARLOS ONETTI Y SU CUENTO "UNICO": «LA NOVIA ROBADA»

La novia robada es el penúltimo cuento publicado por J. C. Onetti, y uno de los más bellos, ambiguos y terribles (1). Sintetiza en él todas sus preferencias, y redondea una estructura compleja y perfecta para relatar la vida de esa difícil mujer de todos sus cuentos. En este caso, hablará de la amorosa locura, de los paseos alucinados entre la indiferencia sanmariana, del inútil traje de novia comprado en Europa, del suicidio largo tiempo meditado. Como en todos sus cuentos, se respira aquí el ambiente enrarecido de ese mundo fantasmal y trágico, cortado por la amenaza de la muerte, la vejez y el miedo. Como todas las suyas, es una historia de soledad, uno de sus últimos y mejores infiernos.

En 1968, cuando se da a la luz *La novia robada,* Onetti tiene ya la maestría del escritor que ha sabido configurar un mundo propio, inconfundible. Irremediablemente ligado a dos realidades al menos: la vida urbana (del Montevideo natal o de ese Buenos Aires más literario y cosmopolita donde pasa varios años) y ciertos «demonios personales» secretos, inasequibles a toda crítica, pero que dejan zumo en ese aparato de sufrimiento y muerte, de ambigüedad, amor y locura que es toda su obra. Del encuentro de estas dos realidades surgirá Santa María. La *ciudad* ofrece los primeros materiales, la aglomeración de hombres sin nombre, el crecimiento desmadrado, incontrolable, que hace del resto del país un auténtico desierto. Los *demonios* seleccionan las historias, los sucesos fantásticos pero posibles. Y ya está ahí Santa María, ese purgatorio cotidiano donde funcionarán todas sus ficciones, concretándose y ensanchándose a un tiempo, aumentando cada vez más su poder de pesadilla y de horror. Pero haciendo verdad esa preocupación que Onetti siente desde el prin-

(1) La totalidad de los cuentos de Onetl se recogo en *Cuentos completos* (Ed. Corregidor, B. Aires, 1974), salvo los relatos *Los niños en el bosque* y *Tiempo de abrazar,* contenidos, junto a los cuentos aparecidos entre 1933 y 1950, en *Tiempo de abrazar* (Ed. Arca, Montevideo, 1974). *La novia robada* ha sido publicada también en la Col. Mínima de Siglo XXI eds., B. A. 73.

cipio: conseguir una literatura plenamente contemporánea y, consecuentemente, urbana.

Los cuentos, por su propio carácter momentáneo, cerrado, de estructura básicamente dramática, añadirán movilidad al mundo sanmariano, anécdotas nuevas y horrores que contribuyen al clima de demencia que se respira en toda la prosa genial del escritor. Efectivamente, toda su obra puede considerarse como una sola escritura, interrelacionada en esa estructura de saga y crónica de la ciudad imaginaria. Y los cuentos no se salen en absoluto de este propósito común. Además, por la «redondez» propia del cuento, por su poder de comunicación mucho más directa e inmediata, acumulan en el mundo de Onetti aspectos más fantásticos, más insólitos y sugerentes, más fascinantes si cabe. Aquí —como quiere Cortázar—, una fantasía que no se separa un momento del mundo previo y en construcción, permite, más que en las novelas, la capacitación del lector, arrastrado, avasallado (2). La entrada en ese horror primordial que en las novelas es infinitamente más racionalizado, estructurado, acumulativo. Y que aquí aparece frescamente sugerido, para uso de imaginaciones y demonios propios.

Todas sus ficciones, cuentos y novelas, contribuirán a facilitar y preferir una o varias lecturas, entre las mil que proponen, de Santa María y sus personajes e historias extrañas. Porque hay que decir que, precisamente en esta constitución de un mundo cerrado, bien delimitado, plagado de ritos, ceremoniales y mitologías propias que es el universo de Onetti, se cumple la tarea del escritor contemporáneo, ese necesario construir textos autónomos, autosuficientes, completos, que ofrezcan un patrón imaginario, un modelo desordenado y caótico para la comprensión del mundo real. Lo que Umberto Eco denomina «obra abierta».

DE LA REALIDAD Y SUS POSIBILIDADES DE MANIPULACION

«Cuando a uno le ocurre un cuento no tiene más remedio que liquidarlo por lo más en un par de días o noches. Cuando la ocurrencia es una novela, hay que resignarse y tenerla y escribir un año o dos. En ambos casos la palabra fin es en verdad la última palabra. La historia, aventura o ensueño queda liquidada para siempre» (3). El cuento es pues un suceso que le «ocurre» al escritor, que le

---

(2) Cortázar, Julio: «Del cuento breve y sus alrededores», en *Ultimo Round*, Ed. Siglo XXI de España, Madrid, 1974.

(3) Cfr. Onetti, Juan Carlos: Prólogo a *La novia robada*, Ed. Siglo XXI eds., Buenos Aires, 1973.

atrapa y hay que arrancarse. Al poner la palabra fin, liquidada la pesadilla en el menor tiempo posible, se ha conjurado el maleficio que comenzara como historia, como aventura o como ensueño. Es el caso de Onetti, que englobó todos estos aspectos y más, empeñado en el montaje de un universo donde se va perdiendo la noción de lo real, cada vez más confusa y ambigua.

La novia robada, seguramente el cuento más complejo y abierto de Onetti, ataca directamente la fundación de este universo, y ocupa toda la energía de su estructura en ir enrareciendo la función de lo real. Efectivamente, realidad y ficción se entrecruzan, se parten ambiguamente en planos narrativos superpuestos, cada vez más entrados en el mundo imaginario, cada vez más alejados de su origen material y real, y que van dando al cuento un aspecto laberíntico. Descubrimos al menos los siguientes estratos:

— *Unos hechos reales* (que Onetti se encarga de divulgar ambiguamente) van a dar la base de la ficción: el primero, la historia de «una niña muy hermosa que trabajaba o concurría a una embajada en Montevideo. Tuvo novio, se comprometió, hizo un viaje a Europa (...) para su vestido de novia. Cuando volvió el prometido mostróse renuente». La segunda es la medio leyenda de «una mujer que cincuenta años atrás se paseaba vestida de novia, en noches de luna llena, por el jardín de un caserón de Belgrano» (4).

— *La verdadera historia ficticia de Moncha Insaurralde* o Insurralde, el personaje creado por Onetti, y su degradada prostitución, como un largo camino desesperado y agónico.

— *Lo que importa recordar de Moncha Insaurralde*, una historia sublimada por la locura, la virginidad y la pureza más nocturna y hermosa. Esto es el verdadero cuento, que aquí es ya ficción en tercer grado.

— *El mundo inasequible de Moncha*, apenas asaltado por la entrevisión de sus rituales y ceremonias míticas y recordatorias. Aquí está el propósito verdadero del cuento, común a todos los demás: la intención de penetrar en las interioridades de los personajes, en los submundos secretos de sus almas incomunicables.

— *El afirmarse de toda la historia como invención*, como ficción y radical mentira, creación de Juan Carlos Onetti bajo las siglas JCO. Y aún más: la entrada del propio JCO en el mun-

(4) *Ibídem*, pp. 11 y 12.

do de sus ficciones, un personaje más en la invención de Brausen, el fundador de Santa María desde aquellos tiempos de *La vida breve.*

La realidad se va filtrando por estos largos corredores de la imaginación onettiana, y el resultado, tras toda esta confusa mezcla de planos narrativos, es precisamente la quintaesencia de la imaginación, el cuento químicamente puro que nos muestra (para obligar a una lectura reflexiva) no sólo la historia depurada y ambigua, sino los mecanismos de crisol por los que ha ido pasando, desde la relación inopinada entre dos historias independientes —ocurridas seguramente— hasta la concepción del personaje turbio y desesperado, pasando por su locura catártica y un suicidio salvador. Por último, para exigir una lectura subyugada pero distante, Onetti se afirma como creador de unas ficciones que deben bien poco a la realidad, que son productos imaginarios, mentirosos y ficticios, y que como tal deben ser leídos. El público debe cuidarse de confundir el mundo y la literatura.

LABERINTO Y ESTRUCTURA

Todos estos niveles de realidad se van montando en torno a una estructura que completa y redondea la de sus cuentos anteriores y que, ahora, convertirá la historia en otro crucigrama maldito donde se entrecruzan perspectivas múltiples, donde se complica el decir del escritor. El cuento tiene en principio la forma de una carta, oscuramente debida a Moncha, a su pobre andar loco y ahora muerto.

Esta carta pensada en el velorio acostumbrado, un tanto curioso por la aureola fantasmal que rodea a la mujer, le da ocasión propicia para el montaje de dos elementos en dialéctica constante: el personaje (y su recuerdo y su invención) y «nosotros», Santa María, la culpabilidad de la ciudad que ha sometido a Moncha Insaurralde al aislamiento y a la muerte. Sobre estos elementos gira todo el cuento, que, como en sus otras historias, enfrenta al individuo extraño con el ambiente agobiante y común. El recurso cinematográfico del *montaje alterno* le permite simultanear dos cadenas de hechos: una, el presente y la continuación de las actitudes abúlicas de la gente de Santa María. Otra, en el recuerdo y la invención, la historia pasada de Moncha Insaurralde, su viaje, su esperanza, la muerte del novio, la locura amorosa que le hace construir un mundo esperanzado, aislado del presente y la realidad. En ese contexto

—en esa historia— se contarán los paseos por Santa María, con su traje blanco y ajado, el ceremonial de esponsales cada noche repetido en la iglesia fantasmal de un jardín salvaje, y la complicidad distanciada de sus pocos amigos. Como en el cine, el lenguaje se ha espacializado, ha conseguido la movilidad temporal del *flash-back*, se mueve del presente al pasado, de lo sucedido al recuerdo, sin una visible solución de continuidad, de una manera ambigua y milagrosa. El tiempo es su principal preocupación estructural, la que de hecho vertebra sus cuentos, la que podemos encontrar a lo largo de todos sus temas.

Efectivamente, Onetti consigue la maestría en el montaje alterno con ese cuento terrorífico que es *El infierno tan temido* —donde un presente aterrador, receptor de fotos pornográficas de la mujer amada, hace recuperar todo el pasado perdido, como medio de comprensión— y lo dibuja certeramente en *La cara de la desgracia,* uno de los pocos cuentos donde, en una sola pregunta, se permite el final clásico y sorprendente. Aquí y allí, la superposición de las dos historias tiene un fin claro y concreto: dar la explicación final del cuento, que nunca encuentra su razón de ser en los sucesos, sino, precisamente, en la extraña red causal que une éstos con el ambiente caníbal de la ciudad, de los hombres comunes y normales.

La perspectiva, puesta al servicio de todas estas culpabilidades, no por repartidas menos amargas, navega de la primera persona narrativa del propio JCO al nosotros en que voluntariamente se encierra («Por astucia, recurso, humildad, amor a lo cierto, deseo ser claro y poner orden, dejo el yo y simulo perderme en el nosotros. Todos hicieron lo mismo»). El tú de la Moncha muerta que recibe el cuento y la partida de defunción, vuelve, sin embargo, constantemente. A veces, como en la mayor parte de sus cuentos, y sobre todo en los primeros, esa tercera persona indirecta, verdadera máscara del Onetti confeso y oculto. Una sabia manera de eludir lo únicamente sugerido le ha permitido esa increíble ambigüedad, esa selección de elementos puros donde no sobra anécdota ni palabra y donde, finalmente, se supone que todo un fondo real de la historia de Moncha —del que nos da oscura noticia— está siendo expresamente silenciado. Y que esta elipsis, este silencio del autor es un aspecto fundamental de su manera de hacer ficción. Aquí vemos, a nivel de estructura y creación, lo que otras veces vimos en el campo de la descripción: esta instintiva huida de lo sórdido, esta manera de esquivar, con belleza y solidez, los momentos más escabrosos.

Los contenidos de *La novia robada* pertenecen también por entero al mundo de Onetti, funcionan como obsesiones personales. Están presentes de hecho en toda su creación, sobre todo en el momento en que la fundación de Santa María le ata en lazo mortal, condenándole a unas historias tenebrosas.

El primero será la ciudad, siempre protagonista y especialmente esta vez, personalizada en ese nosotros narrador que esconde a JCO, a Díaz Grey, a todos sus habitantes. En los cuentos, aparece por vez primera en *El álbum* (1953) y ya seguirá estando en la deliciosa *Historia del caballero de la Rosa y la Virgen encinta que llegó de Liliput* (1956), en *El infierno tan temido* (1957) y en todos los demás de una manera u otra. Por otro lado, para que la historia quede indisolublemente unida a Santa María, se atraerá aquí la presencia de los personajes más conocidos de la ciudad maldita: el doctor Díaz Grey (ambiguamente pensamos que es el verdadero escritor del cuento, el único que puede escribir esa carta amorosa que niega y oculta el suicidio, y que en el capítulo de causas de esa muerte blanca, pone: «Estado o enfermedad causante directo de la muerte: Brausen, Santa María, todos ustedes, yo mismo.» La prehistoria de Díaz Grey, el momento en que nace como personaje maldito y consciente, ocurre en *La casa en la arena* (1949) y ya desde entonces va cortando los cuentos con su presencia comprensiva y lúcida), el juez, el periódico donde ocurre la historia infernal de las fotos, todas las instituciones, toda la gente de Santa María está presente e irrevocablemente contagiada. Todos tienen una historia que contar.

En medio, lo único que se salva es esa edad extraña, irracional, esencialmente ajena e irrecuperable que es la adolescencia. De esa mezcla de sensibilidad y dolor a flor de lágrimas, de debilidad y firmeza, saca Onetti el personaje central de la mayor parte de sus historias, ese elemento en que sospecho esconde la mayor parte de su infierno particular: es la muchachita, siempre entrevista tras la vieja mujer que antes fue virgen, tras la vejez solapada e inevitable, tras el drama de la vida que se va y que devora y acaba al hombre definitivamente sumergido en el asfalto gris y diario. Mujeres son las protagonistas de las historias de Onetti, siempre derrotadas, nunca reales y aceptadas como tales mujeres. Perpetuamente degradadas. Por eso, los veintinueve años de Moncha Insaurralde se esconden y despintan tras aquellos veinte ilusionados, se disfrazarán siempre en el vestido ceñido e infantil, infaliblemente blanco.

Este auténtico mito que va creando Onetti, que cruza todas sus ficciones desde la mujer oscura de *Convalecencia* (1940), que ya se materializa en la muerte y la locura histriónica de la heroína vieja-pero-muchachita de *Un sueño realizado,* que se vuelve masculino por una vez y desenmascarando a medias al propio Onetti, en *Bienvenido Bob,* y sobre todo en *Nueve de julio* (cuentos donde el adolescente sufre la venganza del tiempo y la irrecusable madurez), y que se configura, definitivamente en *La cara de la desgracia* (1960) y en su primera redacción, más ambigua y hermosa, de 1944 *La larga historia.*

Hay además dos fetiches constantes, auténticas muestras de la automatización que sufre el «mito de la doncella» a lo largo de tantas refundiciones: el vestido blanco y anticuado, o, a cambio, una falda rosada. Y si hablo de automatización no es casual. Estas mujeres de Onetti tienen mucho de *Nadja,* del encuentro surrealista original, objetal, único y vetado de locura. Son siempre amores locos, alucinados, contagiados de ni se sabe qué oscuridades, condenados a la desaparición y surgidos de una felicísima casualidad. Permanentes, capaces de derecho a la vida y a la muerte. Por ellos el hombre aceptará el crimen no cometido, o lo cometerá y alcanzará el fondo de la abyección. De alguna manera, son amores de tango.

La muchacha, como toda la casualidad, tiene mucho de loco y profético. O de ensueño. Por eso Moncha Insaurralde eligió la locura y el repetir mitológicamente, en la soledad nocturna de su ensueño, la historia que nunca ocurrió. Y finalmente, la muerte. Mujer, locura y crimen —suicidio demasiadas veces— van juntas. Sería demasiado largo detectar estos temas, auténticos clichés, en los cuentos de Onetti: en todos los nombrados, pero sobre todo, por su valor eróticamente violento, poético y ensoñado, en *Tan triste como ella* (1963).

Y como telón definitivo sobre el que se escribe la historia, un sentimiento culpable, irredento y pertinaz. Indisipable. Es el narrador, que, como Dios mismo, carga con las culpas de la ciudad entera, de todos los hombres. El acto de escribir, sacando de su interior tanto espanto, le ayuda a liberar esa ocultísima culpa, ese incómodo y alucinado sentimiento que pesa sobre todos los protagonistas como el reflejo de la falta original, de la imperfección definitiva, cuya raíz es la muerte.

Todos estos componentes forman un mundo paralelo, un auténtico infierno reflejo, universo abominable y medio de rechazo de este otro normal, cotidiano y no menos espantoso. El universo de Onetti, como el de todos los barrocos, oculta el pánico hispano de la angustia y de la muerte, de la maldad radical de todas las existencias condenadas a serlo y a acabarse. Rechaza Onetti el universo en su totalidad, la ciudad que considera el modo elemental de la vida contemporánea, la insolidaridad que genera —pero que no sería demasiado distinta en otra vida—, la soledad a que el hombre se ve condenado por el hecho de existir. Rechaza al dios de nuestra cultura, al que hace personalizar, a partir de *La vida breve,* en ese Brausen, cerebro pensante de tanta desgracia. El mundo de la ficción es entonces mitad refugio, mitad pancarta, mitad consolación y, sobre todo, muestra de cómo se puede generar y se genera tanta maldad. El sentimiento dominante, en el fondo, es una desesperación racionalmente calculada, dosificada, ensombrecida, tan semejante a esos mundos malditos del mejor Dostoievski o, sobre todo, de Kafka. La vida es aquí una muerte lentísima, una permanente agonía sin salida.

Pero sobre todo el rechazo va a la mujer, y aquí se convierte en auténtica obsesión. Tan radical es la negación, tan a flor de piel la repugnancia que su madurez le produce, que busca, como único modo de relación posible, ese momento de indiferenciación sexual que es la adolescente, tan cercana la mujer al muchachito que parecería posible que alcanzara la perfección completa. La del hombre. Por otro lado, cuando de mujeres adultas se trata, capta para ellas esa personalidad histérica, plagada de ensoñaciones y crisis, de manías cotidianas y rasgos sadomasoquistas e intensos. La mujer, que no aparecerá jamás como verdadero sujeto de la historia, aunque sea el tema. Que, como en *La novia robada,* tendrá necesidad de una cabeza masculina que la repiense, que dignifique su historia borrando los aspectos estúpidos o animales, que, al fin, haga la literatura. «Las mujeres, como los niños, son bichos de otro mundo. El niño no es el hombre de mañana. Es un ser diferente. Las mujeres, también. No se las puede tratar como a personas (hay que tratarlas como a mujeres: adorándolas y también brutalizándolas)» (5). La mujer así rechazada —pero siempre recuperada y jamás abandonada como un demonio perseguidor— nunca es autónoma, desde el momento de su

(5) Onetti, J. Carlos, en: «Onetti, el compromiso con uno mismo», entrevista con María Esther Gilio para la revista *Triunfo* de fecha 26 de mayo de 1973.

concepción literaria sujeta al hombre, siempre silenciosa o pérfida, víctima o verdugo, siempre barro de Pigmalión. La mejor mujer es la no acabada, porque la vida femenina es sólo frustración y desgracia.

La adolescente aviejada y profundamente incompleta de Onetti le atribuye al propio escritor todo el sentimiento del terrible verso de Baudelaire, que pone en boca de uno de sus personajes: «Gracias, Dios mío, por no haberme hecho mujer, ni negro, ni judío, ni perro, ni petizo.» Si todo en este cuento lo ata al universo onettiano, desde la estructura a los temas, desde el lenguaje complicado y ambiguo hasta los sentimientos finales y esenciales, será esta figura que he llamado «el mito de la doncella» la que mejor le enlace al resto de su ficción. La que convierte a *La novia robada* en un cuento gestado en todos los anteriores, en un desarrollo de lo que se intuía en los otros. Moncha Insaurralde no es más que una de las bellas locas que atraviesan la ficción de Onetti, pero alrededor de su extraña historia de fidelidad y agonía el autor uruguayo ha tejido uno de los más hermosos cuentos de su vida.

ROSA MARIA PEREDA

Maqueda, 101
MADRID-24

«LA CARA DE LA DESGRACIA» O EL SENTIDO DE LA AMBIGÜEDAD

Entre los cuentos de Onetti, *La cara de la desgracia* posiblemente sea uno de los que proyectan con mayor vehemencia la fuerza de su ambigüedad. En el transcuro del relato —en una primera lectura— todo queda incierto, como semivelado. La fuerza simbólica de su palabra, por obra y gracia del impulso estético, de la tensión emocional, del énfasis dramático con que se enfrenta la existencia, se superpone sobre otros niveles más susceptibles de captar de inmediato. Y así, antes que la intelección, surge la metáfora, la aprehensión de un sentido que poco tiene de exploración de una anécdota y sí mucho de la imagen del mundo de quien relata el cuento. La sensación de estremecimiento que despierta ante la muerte, y más aun ante la muerte de lo bello, de lo joven y de lo inocente, que representa la muchacha, se va definiendo como un adiós a partir de un cierto tono elegíaco, de la resignada consolación con que el protagonista asume su destino de condena o de muerte.

El problema planteado por la ambigüedad indudablemente repercute en las interpretaciones. Un hecho clave, la muerte de la muchacha —eludido en sus circunstancias concretas—, y la aparente motivación de culpabilidad del protagonista en los momentos finales posibilitan diversas interpretaciones. Rubén Cotelo, por ejemplo, desprende del cuento «una sutil metáfora de responsabilidad moral y del cruel silencio de Dios» (1). L. Mercier, por su parte, se fija en la omisión del narrador de precisar «qué pasó realmente entre la chica y él», y se acoge —para explicarlo— al «recurso de la objetividad», reclamado por Sartre para el novelista auténtico (2).

Si, como ha dicho Onetti, su obra surge de una tensión, de una necesidad de escribir «para sí mismo», para «su dulce condenación»,

---

(1) Rubén Cotelo: «El guardián de su hermano» (La cara de la desgracia) en *Onetti*; Biblioteca de Marcha, Montevideo, 1973, p. 54.

(2) Lucien Mercier: «En busca del infierno», en *Recopilación de textos sobre Juan Carlos Onetti*, Centro de Investigaciones Literarias, Casa de las Américas, La Habana, pp. 170-77.

no creemos que la exigencia analítica deba ir más allá de los propósitos del autor (3). Desde este punto de vista, sólo en lo que ofrece la propia estructura del cuento debemos buscar nuestro punto de apoyo. Así, remontarse a su momento inicial, descubrir sus paralelismos, interceptar las omisiones, someterse dócilmente a la magia de la palabra onettiana, posesionarse de su agonía, sensibilizarse al ritmo, adentrarse en su fantasía, precaverse de sus pequeñas trampas, compenetrarse de la metáfora de su cosmovisión.

En la lectura del cuento es corriente la distinción de dos historias como núcleos narrativos. Es decir, generalmente se aduce una estructura bipartita para el cuento. Según esta concepción, la primera parte comprendería la evocación de la historia del hermano, cuyo suicidio, del que se responsabiliza el protagonista, sería causa psicológica de la actitud de culpabilidad del protagonista. La segunda correspondería al enamoramiento hacia la muchacha, que inconscientemente representaría la liberación momentánea de ese sentimiento de culpa.

Un planteamiento similar creo afecta en parte la historia de la relación entre el protagonista y la muchacha, a mi modo de ver la historia fundamental, supeditándola a un motivo psicológico, la culpa, que ya no opera como motivo en el relato.

La proposición de la historia siguiente puede tal vez contribuir a una integración de sus elementos y diseñar la circularidad como posibilidad de lectura del cuento.

En un balneario costero, un día al atardecer, un hombre contempla a una muchacha en bicicleta. Casi desde los primeros momentos el hombre experimenta una sensación de tristeza, que posteriormente asocia al recuerdo del hermano suicida, de cuya muerte se responsabiliza y que evoca, en una especie de rito, diariamente en su cuarto de hotel. En la noche, en el comedor, la divisa de nuevo. Sale y se encuentra casualmente con ella. Un breve paseo por la playa y bajo la luna lo llevan de la efusión amorosa de la joven a la culminación del amor. Al separarse de ella no la ve entrar al hotel. Al día siguiente la Policía viene a buscarlo. La muchacha ha sido encontrada muerta.

Sin duda, en la historia hay suspenso. Hay también tensión y mucho misterio. Misterio en la incógnita que plantea la muerte de la muchacha. Misterio en la conducta posterior del protagonista, que se somete resignadamente a la Policía. Las palabras finales resultan

(3) María Esther Gilio: «Un monstruo sagrado y su cara de bondad», *Recopilación de textos sobre Juan Carlos Onetti*, Centro de Investigaciones Literarias. Casa de las Américas. La Habana, 1969, p. 17.

asimismo enormemente enigmáticas. Se suscita la pregunta: ¿cuál es el sentido del cuento así tal como lo propone el autor? Incuestionablemente, el cuento, como ya advertimos, no es la exploración de la anécdota. Las referencias dadas aquí sólo aluden a la última parte, pero lo ambiguo se manifiesta desde el principio: se implanta en la visión del personaje que nos cuenta las cosas, en la conformación que da al mundo a partir de un mecanismo de idealización. El cuento aparece así como la proyección de una idea sobre el mundo y en él todo se ordena conforme a la visión de una conciencia que mitifica, sanciona, sufre y ama.

ANALISIS

La proposición de sentido se fundamenta, ante todo, en el sentido unitario del suceso entre el protagonista y la muchacha. Dentro de esta historia, y motivada por una asociación emotiva, la evocación del hermano viene a constituir una especie de *enchassement*, según la terminología de Todorov.

Dada la condición negativista del cuento, el relato se organiza en una línea de sucesión del tiempo como única secuencia temporal que se inicia con el momento de aparición de la muchacha y se concluye con su desaparición definitiva. En ella cada momento asume una función específica en la doble vertiente de la denotación y la connotación del lenguaje, como se puede observar en el siguiente análisis:

1

En el primer momento, numerado con el 1 por el autor, se esboza la situación y el medio en que protagonista y muchacha se enfrentan por primera vez:

> Al atardecer estuve en mangas de camisa, a pesar de la molestia del viento, apoyado en la baranda del hotel, solo (p. 1331).
>
> La muchacha apareció pedaleando en el camino para perderse en seguida, detrás del chalet de techo suizo (p. 1331).

Aunque aparentemente la técnica es visual, el punto de vista de narrador objetivo que se pretende en un principio se ve pronto alterado. La más obvia manifestación se da en la implícita relación que el protagonista-narrador establece con el objeto de su embeleso: la muchacha de la bicicleta. Desde el instante primero en que la divisa

se insinúa, a través de la observación detallada, el deleite con que acoge su imagen:

> Tenía el cuerpo vertical sobre la montura, movía con fácil lentitud las piernas, con tranquila arrogancia las piernas abrigadas con medias grises, gruesas y peludas, erizadas por las pinochas. Las rodillas eran asombrosamente redondas, terminadas, en relación a la edad que mostraba el cuerpo (p. 1331).

La ordenación de las frases va pautando una fascinación creciente que converge naturalmente al amor, aunque todavía no se reconozca como tal.

Juegan —a manera de indicio de este sentimiento— la gradación de las percepciones, la tensión emocional, las variantes ópticas con que se enfocan los planos espaciales en que se nos entrega la imagen de la muchacha. Cuando el protagonista dice, sin embargo:

«Calculé que nos separaban veinte metros y menos de treinta años», se advierte que, paralelamente al entusiasmo, ha corrido una idea desalentadora. En la estructuración de esta parte se entabla así una relación dialéctica, en que la oposición juventud-madurez lleva inevitablemente al enjuiciamiento personal. De ahí la intencionalidad de medir las diferencias entre uno y otro.

A partir de ese momento, las tensiones opuestas en su temple de ánimo van tiñendo el relato de apreciaciones arbitrarias, que favorecen alternativamente la fe o la desconfianza en esa relación amorosa. Justo es reconocer que la palabra amor apenas si se ha mencionado en el relato. Sólo hay indicios. Tal vez el más elocuente es el que se concentra en el siguiente fragmento:

> Repentinamente triste y enloquecido, miré la sonrisa que la muchacha ofrecía al cansancio, el pelo duro y revuelto, la delgada nariz curva, que se movía con la respiración, el ángulo infantil en que habían sido impostados los ojos en la cara —y que ya nada tenía que ver con la edad, que había sido dispuesto de una vez por todas y hasta la muerte—, el excesivo espacio que concedían a la esclerótica. Miré aquella luz del sudor y la fatiga que iba recogiendo el resplandor último o primero del anochecer para cubrirse y destacar como una masa fosforescente en la oscuridad próxima (p. 1332).

La frase «triste y enloquecido» no se comprendería tal vez al no tener presente la tácita oposición señalada. A la mirada del narrador la juventud se le aparece como algo absolutamente inexpugnable. La implacable tenacidad con que el narrador persigue fijar los rasgos de una juventud —emancipada de la carne, desafiante del tiempo, desti-

nada al milagro de lo imperecedero—, inscrita para siempre en la cara de la muchacha, lo revela.

Como bien se observa en el fragmento, la trasposición de la muchacha al lugar indeciso del horizonte la proyecta míticamente a una dimensión cósmica, que, por contraste, representa para él un ámbito infinitamente distanciado a sus pretensiones de hombre. Es esta certidumbre, la intuición de una distancia insuperable, la que se impone al fin. El tono afectivo manifiesta la impresión de sufrimiento que le acompaña, y que desde este momento se convierte en un elemento estructural del relato al permitir primero la identificación del protagonista con la muchacha y la posterior vinculación de ésta con su hermano, como veremos más adelante.

2-3

La historia del hermano, en esencia, es una evocación. Todo acto de evocación—se ha dicho—está asimilado en cierta forma a la actividad onírica. En el sueño, la realidad se esfuma para dejar lugar a formas aparienciales, como flotantes en el vacío. Es un modo de transcripción incompleta del subconsciente. En el cuento ocurre algo semejante. El recuerdo del hermano suicida se va fraguando en la convergencia de múltiples estímulos, en una relación caótica: el estado anímico de tristeza, la sensación de sufrimiento, la mirada escrutadora en el espejo, el descubrimiento de que «la costumbre de jugar con el jabón había nacido con la muerte de Julián». En la corriente de la conciencia del personaje, cada estímulo va exacerbando el *pathos*, va empujándolo a la penitencia, va construyendo la eternidad de su condena:

> Recordé la esterilidad de haber pensado en la muchacha, minutos antes, como en la posible inicial de alguna frase cualquiera que resonara en un ámbito distinto. Este, el mío, era un mundo particular, estrecho, insustituible. No cabían allí otra amistad, presencia o diálogo que los que pudieran segregarse de aquel fantasma de bigotes lánguidos. A veces, me permitía él elegir entre Julián o El Cajero prófugo (p. 1333).

Una distinción semántica entre los nombres Julián y el cajero definirá su ambivalente postura ante el hermano muerto. En la estructura narrativa la denominación de cajero le permitirá descargar sin remordimientos todo el rigor de su enojo, de su desazón, de una irreprimible repulsión («desde los treinta años le salía del chaleco olor a viejo»).

El protagonista aborda el recuerdo desde distintas perspectivas. Así, la infancia le ofrece imágenes expiatorias de su crueldad. Es allí donde quitó al hermano «el privilegio de hijo único», donde sus fantasías, sus displicencias, su escasa responsabilidad fueron fraguando su apocamiento, «hasta convertirse en un pobre diablo», «orgulloso de un ascenso»; después, en «un ladrón».

El desprecio: «Despreciaba su aceptación de la vida.»

La ira: «Me irritaba su humildad y me costaba creer en ella», con que lo enjuicia, proyectan a contraluz su propia personalidad. Con ánimo censor somete todo —actitudes, costumbres, gestos— a discriminatorio escrutinio:

> Estaba enterado de que recibía una mujer todos los viernes. Cuando dudada su boca formaba la misma mueca que la de nuestra madre.

El rechazo de los defectos atribuidos al hermano adquiere tal violencia, que no puede menos que concluir:

> Libre de él, jamás hubiera llegado a ser mi amigo, jamás lo habría elegido o aceptado para eso (p. 1334).

La conversación que el protagonista sostiene posteriormente con Arturo en la pieza que comparten en el hotel pone de relieve la situación planteada por el suicidio.

Técnicamente el diálogo con Arturo aporta una serie de alternancias estructurales; así, de ritmo: la narración se acelera considerablemente. Por el diálogo nos informamos de la intervención del protagonista, de su consejo a Julián sobre la compra y venta de monedas, de la utilización que éste hizo de un dinero que no era suyo —concretamente, de propiedad de una cooperativa—, de los entretelones del suicidio. El tono igualmente varía de uno a otro. En uno el acento rioplatense modula la ironía; en el otro, debilitado por la pena, el desconsuelo. El habla de Arturo introduce una dosis de humorismo que complementa su visión paradójica del asunto. Desde el instante en que le dice que «está jugando al remordimiento» hasta la parodia de Caín «en el fondo de la cueva», pasando por una alusión festiva a los fantasmas, se advierte en él una intencionalidad desmitificadora. En contraste, el protagonista no puede ni quiere espantar su fantasma de «bigotes lánguidos»:

> Tengo la culpa —murmuré con los ojos entornados, la cabeza apoyada en el sillón y pronuncié las palabras tardas y aisladas—. Tengo la culpa de mi entusiasmo, tal vez de mi mentira. Tengo

> la culpa de haberle hablado de Julián, por primera vez, de una cosa que no podemos definir, y se llama el mundo. Tengo la culpa de haberle hecho sentir —no digo creer— que si aceptaba los riesgos, eso que llamé el mundo sería para él (p. 1337).

En contradicción con esa idea de mundo, la visión del hermano deriva en mitificación. Una paráfrasis de mitificación, diríamos mejor. Al carecer el hermano de dotes personales que fundamenten el mito, el narrador inventa, propone una imagen, reconocible en la del «ser en el mundo heideggeriano». Resulta así una cierta incongruencia, producto de la óptica ambivalente del protagonista. La soledad y desamparo con que se diseña la figura del hermano no concuerda con su condición timorata:

> El era mayor, pero débil (p. 1338).
>
> No había pedido nunca nada importante a la vida; tal vez sí, que lo dejaran en paz (p. 1338).
>
> Iba y venía como desde niño, pidiendo permiso (p. 1338).
>
> Esta permanencia en la tierra, no asombrosa pero sí larga, prolongada por mí, no le habría servido siquiera para darse a conocer (p. 1338).
>
> Eligió dar vueltas bajo la lluvia hasta que pudo entrar en mi ventana. Estaba empapado. Era un hombre nacido para usar paraguas (p. 1339).

Sea como sea, para el narrador, desde su particular óptica de patetismo, el suicidio del hermano esboza un ademán heroico, un propósito de autenticidad: la negación de sobrellevar la vergüenza. Se aprecia bien cuando contrasta su actitud a la atribuida a Betty, la amante de Julián:

> Me preguntaba cuál sería el juicio de ella, atribuyéndole una inteligencia imposible. Qué podría pensar ella, que sobrellevaba la circunstancia de ser prostituta todos los días, de Julián, que aceptó ser ladrón durante pocas semanas, pero no pudo, como ella, soportar que los imbéciles que ocupan y forman el mundo conocieran su fallo (p. 1339).

La exaltación del hermano inevitablemente lleva a la denostación de los demás, los que forman el mundo. No es extraño, por lo tanto, la vinculación del hermano a la muchacha de la bicicleta. Antes habíamos visto el mismo proceso correlativo en dirección contraria. En el punto de intersección de ambos recuerdos se instala la asociación emocional:

> Sentí que me llegaba hasta la garganta una ola de la vieja, injusta, casi siempre equivocada piedad (p. 1340).

En la correlación emocional que el narrador establece inequívocamente, piedad es la respuesta al sufrimiento que la muchacha le suscita. Ya hemos visto cómo, por un mecanismo de compensación, transfería su dolor a la muchacha y por su mediación se identificaba con ella:

> Traté de medir mi pasado y mi culpa con la vara que acababa de descubrir: la muchacha delgada y de perfil hacia el horizonte, su edad corta e imposible, los pies sonrosados que una mano había golpeado y oprimido (p. 1333).

Por supuesto no podía saber que alguien hubiera podido golpear los pies sonrosados de la muchacha. El mismo se encarga de advertirlo posteriormente.

La piedad —que genera la imagen de indefensión de la muchacha— actúa como precipitante de su ternura y amor:

> Lo indudable era que yo la quería y deseaba protegerla. No podía adivinar de qué o contra qué. Buscaba, rabioso, cuidarla de ella misma y de cualquier peligro. La había visto insegura y en reto, la había mirado alzar una ensoberbecida cara de desgracia (p. 1340).

4

Una perfecta soledad, un paisaje lunar, un silencio absoluto, apenas atenuado por el ruido del oleaje y de vez en cuando por la voz de la muchacha —una voz no humana—, introducen la única escena de amor del relato.

No es una casualidad la configuración de afinidades entre lo exterior —la noche— y la interioridad del personaje. En la intencionalidad del personaje se descubre el deseo de construir el momento supremo del éxtasis, el momento único de armonización del cosmo y los seres. Un primer estadio podría ser el reflujo de las connotaciones de soledad. La soledad natural de la playa desierta confluye en él con la que dimana de la muchacha:

> Ayudando a la muchacha a sostener la bicicleta en la arena, al borde del ruido del mar, tuve una sensación de soledad que nadie me había permitido antes, soledad, paz, confianza (p. 1345).

La contemplación de la muchacha —inmersa en su ceremonial infantil— podría ser un segundo momento en ascenso a la plenitud del éxtasis. La muchacha ofrece a sus ojos toda la gracia, el candor y los

despliegues de la fantasía lúdica que a los quince años le son todavía propios:

> Iba sola por la orilla, sorteando las rocas y los charcos brillantes y crecientes, empujando la bicicleta (p. 1345).
> De pronto la muchacha se dio vuelta y vino hacia mí... Me tomó la cara entre las manos ásperas y la fue moviendo hasta colocarla en la luz (p. 1346).
> Entonces ella me sacó la bicicleta de las manos, montó e hizo un gran círculo sobre la arena húmeda (p. 1346).

Para su imaginación, muchacha y noche entablan el diálogo de la concordia, que se derrama sobre él como un hechizo: el mito de la pureza revive en la muchacha a partir de su gracia, de su inocencia, de ese halo de irrealidad que en el silencio de la noche segrega su voz:

> En la playa desierta la voz le chillaba como un pájaro.

Es el instante de misterioso acceso a lo absoluto que brinda el éxtasis. Como todo momento de plenitud, sin embargo, irremediablemente fugaz.

Paulatinamente el mundo va reconquistando su impenetrabilidad:

> Sentí que la chica entristecía a mi lado.
> La luna bajaba hacia el horizonte del agua o ascendía de allí.

Y sólo por la omnipotencia de su voluntad puede recuperar la imagen —invulnerabilizada por el mito— de la muchacha:

> Casi no podía verla, pero la recordaba Recordaba muchas otras cosas en las que ella, sin esfuerzo, servía de símbolo. Había empezado a quererla y la tristeza comenzaba a salir de ella y derramarse sobre mí (p. 1346).

Al parecer, el amor, curiosamente, desmitifica a la muchacha. La búsqueda de lo imposible cede a una tristeza que en el fondo conserva el recuerdo de una plenitud. En la doble perspectiva en que se presenta el amor en la obra de Onetti —tristeza o sufrimiento y mito— resulta siempre imposible. En un sentido general, «el amor, como potencial realización, es siempre atributo de un instante en la obra de Onetti. El único modo de conservarlo sería hacer de ese instante una dimensión eterna del tiempo. Si ese movimiento fuera posible, se rozaría el estado beatífico, más allá del éxtasis momentáneo, que suele derretirse como la cera de una vela alimentada por su propio fuego. El único modo de lograrlo literariamente sería por la poesía. Rodear al amor en el momento en que se realiza de tales atributos

de belleza y poesía, que pudieran encontrar allí la medida de su propia liturgia: a repetirse, a conservarse como un raro talismán. Ese ritmo de la poesía podría preparar su concreción; pero Onetti prefiere manejar las mismas claves poéticas que lo desmienten: la imposibilidad de fijar el instante...» (4).

Es lo que ocurre en este cuento de *La cara de la desgracia*, en que la muchacha, ante todo, es un ideal de amor imposible, una realidad puramente virtual que, más que el erotismo, enciende la devoción en el hombre.

En la frase: «Te quiero y no sirve, y es otra manera de la desgracia», la ruptura conceptual es una forma de antítesis de sentimiento y razón que evoca la negación pesimista del barroco.

En este contexto, que podríamos calificar—con el nombre creado por Fernando Aínsa—de preamor (5), la escena de la relación erótica que sobreviene es brevísima. Las frases, concisas, vierten su sentido en tres direcciones: en la de la muchacha, al afirmar su felicidad y su pureza; en la propia, al enfatizar la estimación de privilegio que la virginidad de la muchacha le depara, y en la de los otros, al refutar el perenne malentendido con que envuelven a los demás.

> Tuve de pronto dos cosas que no había merecido nunca: su cara doblegada por el llanto y la felicidad bajo la luna, la certeza desconcertante de que no habían entrado antes en ella (p. 1347).

A partir de ese momento las contradicciones espirituales se agravan ante lo irrevocable del hecho.

En la conversación que sostiene con la muchacha se deja ver pronto la indecisión de sus sentimientos. Trata de disculparse con ella, exhibiendo incluso una dosis de cinismo para dar por terminada la situación, a la manera convencional:

> También era forzoso aludir a los años que nos separaban, apenarse con exceso, fingir una desolada creencia en el poder de la palabra imposible... (p. 1348).

Posteriormente, y cuando ya se ha separado de la muchacha, sin haberla visto entrar en el hotel, se interna en las dunas y regresa al bosque, donde ocurrió el encuentro amoroso. En esos momentos el amor regresa a él como un *leit motiv*, revelándosele como un milagro:

> Y aunque no sabía rezar, anduve dando las gracias, negándome a la aceptación, incrédulo (p. 1349).

---

(4) Fernando Aínsa: *Las trampas de Onetti*, Editorial Alfa, Montevideo, 1970, p. 94.
(5) Fernando Aínsa: Obra cit., p. 94.

instándolo a la alegría, para, finalmente, llevarlo casi a la enajenación:

> Corriendo casi rabioso..., excitado como si no pudiera detenerme nunca, riendo en el interior de la noche ventosa, subiendo y bajando a la carrera las diminutas montañas, cayendo de rodillas y aflojando el cuerpo hasta poder respirar sin dolor, la cara doblada hacia la tormenta que venía del agua (p. 1349).

5

El momento quinto y último encierra dos hechos: uno de ellos, implícito. El otro narra la visita de Betty. Por ella se impone el protagonista de que su hermano robaba hacía cinco años. Betty le cuenta cómo Julián se moría de la risa por el plan propuesto por él. Julián robaba y jugaba a los caballos desde hacía tiempo.

La funcionalidad de esta unidad es importante. No por su narratividad, puesto que nada agrega al argumento, ni siquiera la decepción del protagonista, ni tampoco hace variar el desenlace. Lo es en el nivel mítico. Por él advenimos al desmoronamiento de una imagen, tan trabajosamente ensamblada por el personaje narrador. El conocimiento de la verdad implícitamente confirma la opinión que el mundo —ahora incluido Julián— le merece al narrador:

> Me sentía seguro de la incesante suciedad de la vida (p. 1354).

Es el primer paso de la desvalorización total de la realidad de los otros.

Las consecuencias del otro hecho, la muerte de la muchacha —de circunstancias inciertas—, se presentan a modo de epílogo del cuento. Por la narración del momento en que la policía lo va a buscar, por la ausencia de sorpresa que manifiesta el protagonista, por la parsimonia en sus acciones, por la aceptación de las sospechas y el consiguiente sometimiento se podría incluso pensar en un indicio de culpabilidad.

Indiscutiblemente es una de las partes en que la densidad de lo ambiguo alcanza un grado superlativo.

El manejo paralelo de una situación exterior —la del personal del hotel, la de los policías— y de una interior, el curso de sus reflexiones, el hilo de una argumentación no motivada en lo externo, sino en la conjetura de una realidad más amplia que los acontecimientos, origina el equívoco, que pasa a constituirse en un elemento constante del relato:

> Entré para comprobar que la mujer se había ido, y al salir nuevamente a la galería, al darme cuenta de mis propios movi-

mientos, de la morosidad con que deseaba vivir y ejecutar cada actitud como si buscara acariciar con las manos lo que éstas habían hecho, sentí que era feliz en la mañana, que podía hallar otros días esperándome en cualquier parte (p. 1355).

En las reacciones de los espectadores, el narrador plantea el punto de vista diferente con que enfocan el hecho: Lo que para él ya es algo parecido a la felicidad:

> Tal vez nunca habían visto la cara de un hombre feliz; a mí me pasaba lo mismo (p. 1355).

Para los demás es intolerable cinismo. Por eso, al enfrentarse al cadáver de la muchacha y limitarse a besarla:

> Me incliné para besarle la frente y después, por piedad y amor, el líquido rojizo que le hacía burbujas entre los labios (p. 1357).

se presenta la respuesta agresiva de los policías:

> Me hablaban uno tras otro, el hombre alto y el rubio, como si realizaran un juego golpeando alternativamente la misma pregunta. Luego el hombre alto saltó la lona, dio un salto y me sacudio de las solapas (p. 1357).

La oblicuidad del sentido queda de manifiesto en su última declaración:

> Comprendo, adivino, usted tiene hija. No se preocupen, firmaré lo que quieran, sin leerlo. Lo divertido es que están equivocados. Pero no tiene importancia. Nada, ni siquiera esto, tiene importancia (p. 1358).

Entendemos aquí que la evasión a la idealidad, a las fantasmagorías ha sido vana, y la vida y el mundo con el tumulto de sus bajezas y miserias, por fin, le ha dado alcance. La muerte de la muchacha no compromete directamente su responsabilidad. Otros y no él le dieron muerte. Pero él pudo haberla salvado. Bastó un momento de indecisión en el amor para que ese mundo despreciable lo hiciera uno de los suyos.

El fragmento, como punto de convergencia de la mentira de Julián, del asesinato de la muchacha, de la codicia de Betty, de la práctica acomodaticia de los amigos en el funeral, de la maledicencia del mozo, integra aquí su sentido en la idea de una «realidad vivida como experiencia grosera, de espesa materialidad y maldad» (6), y que —como

(6) Angel Rama: «Origen de un novelista y de una generación literaria», en *Recopilación de textos sobre Juan Carlos Onetti*, Centro de Investigaciones Literarias, Casa de las Américas, La Habana, 1969.

ocurre en otras obras de Juan Carlos Onetti —representa la contrapartida de la idealización, de la creación de sueños «perfectos y puros» que permiten la huida de esta realidad. Angel Rama ve en esta oposición de lo real y lo idealizado en la obra de Onetti un «problema de imaginación adolescente» que persigue una idea obsesiva de pureza. Entre lo real y lo ideal se entabla una relación compensatoria, en que «la realidad vivida como experiencia grosera... genera la compensación de los sueños perfectos y puros y a su vez éstos revierten sobre lo real como imperativos ideales de la vida y de la conducta» (7). En el cuento, el repudio del mundo se expresa paradójicamente al aceptar el protagonista la condena. El sentido de su renuncia al mundo es el acceso a su liberación.

En el mundo de las oposiciones onettianas advertimos ahora que *la cara de la felicidad* del protagonista, como símbolo de liberación, representa la antítesis del símbolo de la fatalidad que representaba *la cara de la desgracia* de la muchacha. Entre uno y otro, algo, sin embargo, los aproxima; es el mundo, que más y más estrecha su círculo en torno de ellos hasta imposibilitar la vida en él. La pureza y la aspiración a la pureza no tienen lugar en este mundo. El tono desengañado, levemente irónico, se inserta en una tradición literaria de contenido ético de permanente vigencia.

Algunos críticos han observado un vuelco en el curso de los relatos de Onetti (8). En el caso de *La cara de la desgracia* (9) creo que la funcionalidad del vuelco se centra en el diálogo final entre el protagonista y uno de los policías:

> Antes de la luz violenta del sol me detuve y le pregunté con voz adecuada al hombre alto:
>
> —Seré curioso y pido perdón: ¿Usted cree en Dios?
>
> —Le voy a contestar, claro; pero antes, si quiere, no es útil para el sumario, es, como en su caso, pura curiosidad... ¿Usted sabía que la muchacha era sorda?
>
> —¿Sorda? —pregunté—. No, sólo estuve con ella anoche. Nunca me pareció sorda. Pero ya no se trata de eso. Yo le hice una pregunta. Usted prometió contestarla.
>
> Los labios eran muy delgados para llamar sonrisa a la mueca que hizo el gigante. Volvió a mirarme sin desprecio, con triste asombro y se persignó (p. 1359).

---

(7) Angel Rama: *Obra citada.*

(8) Mario Benedetti: «Juan Carlos Onetti y la aventura del hombre», en *Recopilación de textos sobre Juan Carlos Onetti,* Centro de Investigaciones Literarias, Casa de las Américas, La Habana, 1969.

(9) Juan Carlos Onetti: «La cara de la desgracia», en *Obras completas,* Aguilar, Madrid, 1970, pp. 1331-1359.

El vuelco dialécticamente opera como elemento contrastivo del último fragmento, que, como hemos visto, constituye el núcleo concéntrico de todas las unidades parciales de sentido del cuento y, por lo tanto, el punto de llegada de todas las unidades, señalando así el final del cuento, cerrando su estructura. La funcionalidad de este vuelco se manifiesta en la apertura de lo ya cerrado, ante una nueva proposición de imagen de mundo, no ya desde una perspectiva puramente humana. La presencia de Dios en el pensamiento del narrador permite reinsertar la imagen de mundo en un contexto de absoluto, cuyo exacto sentido es inescrutable para el hombre.

La funcionalidad abierta de esta parte, que actúa a manera de coda, permite reiniciar la lectura, recomenzar el círculo de un sueño en la visión de las mismas imágenes, en la repetición de las mismas agonías, en la presencia indecisa de una esperanza.

MARTA RODRIGUEZ SANTIBAÑEZ

Víctor Pradera, 44, 4.º derecha
MADRID

LO QUE COMENZO COMO UNA LARGA HISTORIA Y DESEMBOCO EN LA «CARA DE LA DESGRACIA»

La desgracia, esa presencia multiforme que puede concretarse en una cara, en una figura, en una voz, en un nombre, en una noticia, en la ausencia de todo eso... La desgracia, que toma al recuerdo fantasmagórico de un ser amado y escarnecido como pretexto para manifestarse. La desgracia, que se desplaza luego hacia la existencia en pleno de una joven púber que pasea por las dunas, frente a la soledad y la pegajosa angustia de un hombre en mangas de camisa que la mira desde una balaustrada... Esos son los elementos que integran *La larga historia,* relato publicado por Juan Carlos Onetti en 1944, que años después fuera reescrito por su autor y tomara forma definitiva en la narración titulada *La cara de la desgracia.*

La primera versión del relato es más corta que la segunda. En esta última la motivación o complejo motivacional que desencadena la acción de cada uno de los personajes es más definida, se integra con mayor claridad a la secuencia narrativa.

El relato está, por otra parte, estructurado de distinta manera en cada una de las versiones. En *La larga historia* se cuenta en tercera persona, linealmente, cómo un hombre (Capurro), atormentado por creerse responsable del suicidio de su hermano, se encuentra con una adolescente. La sencilla vitalidad de la muchacha le atrae. Sin embargo, y a pesar del *desafío* que cree notar en la actitud de ella, Capurro sigue deambulando solo, con el fantasma de su hermano muerto a cuestas por entre las dunas. No hay historia. No hay comunicación entre el hombre y la joven. Ella aparece muerta por la mañana, y la policía culpa a Capurro. El se somete a ese juicio accidental. Se deja llevar por quienes han supuesto toda esa larga historia que no sucedió y que, sin embargo, condujo a ambos, al hombre y a la muchacha, ante la cara de la desgracia.

En la segunda versión, el autor habla en primera persona, lo que le permite tocar los estados de ánimo e ir desentrañando en lo posible las motivaciones de su personaje. Así, Onetti se sitúa en la historia y va hilando sus motivos y sus desvaríos a lo largo de la narración.

La estructura se da aquí, también linealmente con respecto al tiempo, dividida en cinco partes o secuencias. En la primera, el escritor y la adolescente se encuentran. Hay en la joven casi la misma actitud de curioso desafío que en *La larga historia,* pero en ella surge un efecto nuevo: el de la distancia. El dice: «Nos separaban veinte metros y menos de treinta años.» Y aún otro más: el reconocimiento, el impulso intuitivo que toca la predestinación: «Era como si nos hubiéramos visto antes, como si nos conociéramos, como si nos hubiéramos guardado recuerdos agradables.» La segunda parte nos muestra al autor en un triste coloquio íntimo con la desdichada muerte de su hermano: Julián —que en *La larga historia* sólo era un «fantasma bigotudo», algo patético, y en *La cara de la desgracia* toma proporciones irónicas, nítidamente trágicas—. Se hace evidente que hubo un robo, cometido por Julián, cajero de una Cooperativa. El autor había sostenido poco antes una conversación con su hermano sobre algo relacionado con la vida, con las promesas del dinero, con la audacia y la evasión de la costumbre. El entusiasmo que mostró al tocar tales temas —piensa él— condujo a Julián, hasta el momento un hombre gris y honesto, a robar; luego, a suicidarse ante el acoso. La tercera parte une los elementos de las dos anteriores. Así, el autor dice: «Me sorprendí vinculando a mi hermano muerto con la muchacha de la bicicleta.» Y en un monólogo íntimo que transcurre en el bar del hotel, el personaje trata de armonizar esa relación, esa vinculación angustiosa, que es el preludio de un desplazamiento de su sentido de culpa, referido a la actitud desamparada de su hermano —tal como lo recuerda, en su apariencia, poco antes del suicidio—, y la indolencia desafiante y desprovista de la joven.

> De él —escribe— no quise recordar la infancia ni la pasiva bondad, sino absolutamente nada más que la empobrecida sonrisa, la humilde actitud del cuerpo durante nuestra última entrevista... Nada sabía yo de la muchacha de la bicicleta. Pero entonces, repentinamente..., sentí que me llegaba hasta la garganta una ola de la vieja, injusta, casi siempre equivocada piedad. Lo indudable era que yo la quería y deseaba protegerla. No podía adivinar de qué o contra qué. Buscaba, rabioso, cuidarla de ella misma y de cualquier peligro. La había visto insegura y en reto, la había mirado alzar una ensoberbecida cara de desgracia. Esto puede durar, pero siempre se paga de modo prematuro, desproporcionado. Mi hermano había pagado su exceso de sencillez. En el caso de la muchacha —que tal vez no volviera nunca a ver— las deudas eran distintas. Pero ambos, por tan diversos caminos, coincidían en una deseada aproximación a la muerte, a la definitiva experiencia. Julián, no siendo; ella, la muchacha de la bicicleta, buscando serlo todo y con prisas.

La cuarta parte nos da el reencuentro —que esta vez sí sucede— entre el hombre y la joven en la playa. Este reencuentro, que en *La larga historia* no se había dado, es un poco engañoso. Pareciera haber comunicación. Pareciera haber penetración de uno en el otro. Pareciera que la historia ha tomado por fin un curso real, que se ha liberado del fantasma suicida que atormentaba al autor. Sin embargo, él dice a la muchacha poco antes de amarla: «Te quiero. Y no sirve. Y es otra manera de la desgracia.» Aquella larga historia sin contenido real ha caído con todo su peso triste, agónico, de predestinaciones, sobre la aún imprecisa figura de la adolescente, que, impávida, se abandona a ella, sin interrogantes ni premura. Ella es ahora el tema.

En la quinta parte sobreviene el desenlace. Un desenlace que borra todas las falacias intuidas entre las dunas. Un desenlace que anula la ilusión de esperanza, que despoja a los personajes de sus imágenes supuestas y los deja solos, perdidos, deambulantes, en un manicomio íntimo, entre risas, llantos, gestos y palabras que nunca serán oídas ni mucho menos entendidas. La visita de Betty, la amante de Julián, descubre al verdadero hombre, vicioso y dependiente, burlándose del engaño cotidiano de que hace víctimas a su hermano y a todos quienes lo creen un pobre hombre bueno y humilde. El hermano, recto, protector, sacrificado, ingenuo, minimizado por la desgracia, resucita ahora en su dimensión viviente, en la palabra de aquella ante quien se mostró en su mezquina realidad.

La muchacha, que había sido antes desvirtuada en su pureza virginal por los comentarios del mozo y los marineros que la veían pasear sola sobre su bicicleta por las noches; quien después, en la entrega simple y determinante al hombre en la playa, descubre sin proponérselo la falsedad de tales maquinaciones... Ella... ha muerto. Su muerte ha quedado encubierta por el techo de cinc del galpón, en cuyo interior su cuerpo yace, absurdamente inmóvil, incapaz ya de explicar, de modificar, de pedir o suscitar ruegos.

La policía, toscamente concreta en sus deducciones, culpa al autor de la muerte de la joven. El acepta la culpa. Culpa ficticia, como aquella de la muerte de su hermano.



En *La larga historia* la joven es tan etérea e inexpresiva como en *La cara de la desgracia.* Todas sus características (el desafío, la falta de senos, la displicencia) le son dadas por quien la observa. Incluso, en la última versión del cuento, se llega a puntualizar algo que la convierte en un ser más pasivo e irredento aún: es sorda. Es decir,

no ha escuchado nada de lo que el hombre le ha contado. No está enterada de que forma parte de una historia más o menos larga, más o menos desgraciada. Su actitud es la de quien compadece sólo por compadecer, por guardar algún motivo para el gesto afectuoso y la caricia. Es la compasión uniforme de quien no comprende nada, pero registra el eco de la angustia ajena y ello la empuja a ser tierna y dejarse poseer por el hambre y la ansiedad de los otros. Su muerte es tan concreta y evidente, que no necesita explicación, que no la tiene en ninguno de los dos relatos. Y sólo se da, en el segundo de ellos, el responso vulgar, analítico, patéticamente enumerativo, de un policía:

> La faz está manchada por un líquido azulado y sanguinolento, que ha fluido por la boca y la nariz. Después de haberla lavado cuidadosamente, reconocemos en torno de la boca extensa escoriación con equimosis y la impresión de las uñas hincadas en las carnes. Dos señales análogas existen debajo del ojo derecho, cuyo párpado inferior está fuertemente contuso. A más de las huellas de violencia, que han sido ejecutadas manifiestamente durante la vida, nótanse en el rostro numerosos desgarros, puntuados, sin rojez, sin equimosis, con simple desecamiento de la epidermis y producidos por el roce del cuerpo contra la arena. Vese una infiltración de sangre coagulada a cada lado de la laringe. Los tegumentos están invadidos por la putrefacción y pueden distinguirse en ellos vestigios de contusiones o equimosis. El interior de la tráquea y de los bronquios contiene una pequeña cantidad de un líquido turbio, oscuro, no espumoso, mezclado con arena.

Frente a esta desgracia etérea, con rastros de una subyacente sublimidad, oculta tras una red de expresiones que quieren ser concretas, que quieren desproveerse de dulzura, y, sin embargo, recubren a esta muchacha de la bicicleta de una aureola mística, de un rastro de veneración, aparece la antítesis femenina en el segundo cuento: Betty, la prostituta, que cada viernes visitaba al cajero-ladrón-apostador. Haciendo evidente contraste con la higiénica y desafiante sencillez de la muchacha («Tenía el cuerpo vertical sobre la montura; movía con fácil lentitud las piernas, con tranquila arrogancia las piernas, abrigadas con medias grises, gruesas y peludas, erizadas por las pinochas... Tenía una tricota oscura y una pollera rosada... No sé si tenía cinturón; aquel verano todas las muchachas usaban cinturones anchos... Se quitó las sandalias y las sacudió... La vi estirar las piernas, sacar un peine y un espejo del gran bolsillo con monograma, colocado sobre el vientre de la pollera. Se peinó descuidada, casi sin mirarme»), Betty «tenía el pelo teñido de rubio y acaso a los veinte años hubiera sido rubia; llevaba un traje sastre de cheviot que los días y los planchados le habían apretado contra el cuerpo

y un paraguas verde, con mango de marfil, tal vez nunca abierto... La luz de la mañana la avejentaba... Estaba vieja y parecía fácil aplacarla... Usaba sombrero y lo adornaba con violetas frescas, rodeadas de hojas de hiedra». La pureza y la viscosa laxitud del pecado, ambas plasmadas, como señales, en la apariencia femenina. Onetti deja traslucir claramente su veneración por la virginidad y la disposición fresca, audaz, espontánea, de la adolescente inmaculada y su radical desprecio por las cicatrices, la naciente obesidad, la irritación en la mirada y en los movimientos de la mujer que ha dado su cuerpo como objeto de canje por el derecho a vivir de cualquier manera o de una manera en especial. La rabiosa indignación del personaje ante la cercanía de Betty queda plasmada en *La cara de la desgracia:* «No era muy vieja; estaba aún lejos de mi edad y de la de Julián. Pero nuestras vidas habían sido muy distintas y lo que me ofrecía desde el sillón no era más que gordura, una arrugada cara de boba, el sufrimiento y el rencor disimulado, la pringue de la vida pegada para siempre a sus mejillas, a los ángulos de la boca, a las ojeras rodeadas de surcos. Tenía ganas de golpearla y echarla.»



La actitud del personaje central (Capurro, en *La larga historia,* y el propio autor, en *La cara de la desgracia)* es, en el primer relato, sólo un conjunto de gestos y estancias que vuelven constantemente sobre sí mismas y se modifican poco a lo largo de la narración. Sin embargo, en la segunda versión de la historia, esta actitud se multiplica y se declara no con un exceso de claridad que pudiera hacerla obvia, sino con una sugerencia implícita de complejidad, de lo inenarrable, de lo impredecible, de lo absurdo, que edifica al personaje en su individual desconcierto ante la muerte, ante la culpa, ante el amor, ante la incapacidad de hacerse escuchar y de lograr la comunión en la dicha o en la desgracia con el ser amado.

El juego de la intriga y el desenlace policíaco revisten en *La cara de la desgacia* una cualidad ambigua, escéptica, de negación y cuestionamiento. La trama, que había quedado disuelta y sin precisión en *La larga historia,* aquí se cierra en un acto sin sentido, tras un diálogo irónico sobre la existencia de Dios que sostienen el policía y el autor, cuando el primero se persigna y mira al segundo «con triste asombro». El mismo «triste asombro» que ha presidido toda la historia y que conforma el rasgo específico, la expresión inevitable y perpetua de *La cara de la desgracia.*

DOLORES PLAZA

LA TEMPORALIDAD EN CUATRO RELATOS DE JUAN CARLOS ONETTI

El objeto de este estudio es analizar la modalidad que adopta la experiencia temporal en las vivencias de las criaturas de ficción en cuatro relatos de Onetti: *El pozo*, «Un sueño realizado», «La casa en la arena y «La cara de la desgracia» (1).

El narrador uruguayo se plantea en *El pozo* (2) temas narrativos que, a partir de esta obra, van à encontrar un amplio y profundo desarrollo.

LA VIVENCIA TEMPORAL

A través del recuerdo, un personaje, que sólo al final nos revela su nombre (Eladio Linacero, p. 53), aísla aquellas vivencias del pasado que puedan ayudarle a buscar su mismidad. En la víspera de su cuarenta cumpleaños se dispone a escribir sus memorias, «porque un hombre debe escribir la historia de su vida al llegar a los cuarenta años, sobre todo si le sucedieron cosas interesantes» (p. 6) (3). El personaje-narrador desmiente esta afirmación, pues sus vicisitudes personales son mínimas, se desconocen o no interesan, y de toda una vida se salva un sentimiento (aventura) en el que se espera redimir un vacío pretérito. El problema de Eladio Linacero es combatir la presente inanidad, tratando de establecer alguna pertenencia en el pasado.

La vida de Linacero aparece muy limitada por haber sido cortados todos los lazos familiares, especialmente después del fracaso de su matrimonio con Cecilia: «Viejos cansados, sabiendo menos de la vida

(1) Fecha de aparición de estas obras: *El pozo*, Montevideo, Ediciones Signo, 1939; «Un sueño realizado», *La Nación*, 6-VII-1941; «La casa en la arena», *La Nación*, 3-IV-1949; *La cara de la desgracia*, Montevideo, Editorial Alfa, 1960.

(2) Cito por la tercera edición, Montevideo, Arca, 1965.

(3) Los cuarenta es edad simbólica en los personajes de Onetti. Si a esta edad un hombre no tiene nada interesante que contar, puede considerar un ser acabado. El personaje Bob así se lo aclara al pretendiente de su hermana: «No sé si usted tiene treinta o cuarenta años, no importa. Pero usted es un hombre hecho, es decir, deshecho, como todos los hombres a su edad cuando no son extraordinarios», «Bienvenido, Bob», p. 26, en *Cuentos completos*, Caracas, Monte Avila Editores, 1968.

cada día, estábamos fuera de la cuestión» (p. 31). El actual desplazamiento en el presente procede de un rechazo de la infancia y un repudio de la edad: «Pero el espíritu de las muchachas muere a esa edad (veinte o veinticinco) adulta más o menos» (p. 32). Sólo la evocación afectiva de un período de su adolescencia podría restaurar el sentimiento (la aventura) puro. Sin embargo, el sentimiento sólo puede ser captado en la evocación, pues cuando Eladio, casado, trata de actualizar la aventura amorosa, reviviendo un episodio cuando Cecilia y él eran prometidos («Había una esperanza, una posibilidad de tender redes y atrapar el pasado y la Ceci de entonces») (p. 36), se enfrenta con el vacío que la realidad le depara: «No había nada que hacer y nos volvimos» (p. 36).

En Eladio existe, sí, un intento frustrado de comunicar al poeta Cordes y a la puta Ester sus aventuras con el fervor aparentemente candoroso de un niño («Lo estuve contando sencillamente, con la ingenuidad, lleno de entusiasmo, como contaría un sueño extraordinario si fuera un niño» (p. 22). Este deseo está condenado, sin embargo, al fracaso, pues en el adulto han desaparecido las condiciones de pureza e ingenuidad atribuidas al paradisíaco orbe infantil («El resultado de las dos confidencias me llenó de asco» (p. 22). Sólo el sueño tiene la virtud de restaurar esa perdida inocencia: «Ella (Ester) me cuenta entonces lo que sueña o imagina, y son siempre cosas de una extraordinaria pureza, sencilla como una historieta para niños (página 39).

El hermetismo que caracteriza al siglo XX, la reclusión del «yo y su circunstancia» explica el aislamiento material y emocional de Eladio provocando una conciencia del tiempo presente. Esta incomunicación lleva al personaje a luchar para derribar las murallas de su enclaustramiento a través del sueño o ensueño. La cárcel de su habitación durante la noche que escribe sus memorias determina una más profunda percepción de los objetos y de las variaciones climáticas. El inevitable enfrentamiento de la conciencia *(pour-soi)* y las cosas *(en-soi)* (ya que la existencia humana la experimenta el hombre sintiendo) se traduce en conciencia ensoñadora que mediante la percepción, la imaginación y la evocación organiza el cosmos mental y narrativo de *El pozo* (4).

La noche y el amanecer final de *El pozo* tienen un obvio valor simbólico entre la oscuridad de la interiorización, conciencia universal y el despertar de la conciencia (amanecer) que va a enfrentar a Eladio

(4) Las formas de autoconciencia que adopta la subjetividad en *El pozo* es el tema central del brillante estudio de Jaime Concha «Conciencia y subjetividad en *El pozo*», en *Onetti*, Montevideo, Biblioteca de Marcha, 1973, pp. 76-120.

a su soledad («No ha venido —Lázaro— y es posible que no lo vea hasta mañana») y a la indiferente naturaleza, es decir, a la nada. La correspondencia noche-día tiene una relación antitética en virtud de la cual el hombre durante el día domina el mundo de las sombras, y de noche tiene lugar el despertar de ese yo de los impulsos vitales, que opera libremente en la esfera de la imaginación (5). Sueño despierto (Eladio enciende la luz al principio (p. 5) y la apaga al final (p. 51) de una conciencia que se quiere lúcida, velando por miedo a que el sueño lo arrastre a una caída en el vacío. Frente a las tinieblas devoradoras de la noche el personaje opone formas de autoconciencia (meditación, sueños despierto, recuerdos), pues el reconocimiento de las tinieblas supone una aceptación pasiva de su destino: «la noche me rodea, se cumple como un rito, gradualmente, y yo nada tengo que ver con ella» (p. 53). La vida se le ofrece a Eladio como un movimiento conciliador entre la comprensión (el día) y lo afectivo (subconsciente).

La reconstrucción literaria de *El pozo* envuelve, además del aspecto subjetivo, poético, el histórico u objetivo. El subjetivismo, típico de los escritores existencialistas, movimiento en el que se inscribe la primera parte de la producción de Onetti, es inseparable del análisis fenomenológico o cualidades experimentadas en el tiempo. Desde el plano histórico el narrador-personaje de *El pozo* traduce la crisis del hombre de su época: el fracaso en 1938 de formar en Uruguay una unidad democrática popular, el fin del experimento socialista de la guerra civil española y el principio de la segunda guerra mundial, conflicto al que brevemente se alude en el relato: «Según la radio del restaurante, Italia movilizó medio millón de hombres con Yugoslavia; parece que habra guerra» (p. 20).

El narrador-personaje aparece, sin embargo, enajenado de esta historia o tiempo externo y la dialéctica queda establecida entre la realidad y el sueño, aunque irónicamente nos confiese ocasionalmente, «No me paso el día imaginando cosas. Vivo» (p. 23). La identidad que el personaje parece buscar está en función de una adecuación del plano objetivo (realidad) y subjetivo (evocación, sueños). El sueño no está solamente condicionado por la realidad (6), sino

(5) «The human cycle of waking and dreaming corresponds closely to the natural cycle of light and darkness, and it is perhaps in this correspondence that all imaginative life begins. The correspondence is largely an antithesis: it is in daylight that man is really in the power of darkness, a prey to frustration and weakness; it is in the darkness of nature that the 'libido' or conquering heroic self awakes», Northorp Frye: «The Archetypes of Literature», incluido en *Myth and Method*, edición de James E. Miller, University of Nebraska Press, 1960, p. 159.

(6) «*El pozo*, una obra decididamente gris, oscila pendularmente entre la realidad y el sueño ("Aventura para recompesarme entre la realidad y el sueño") desde el principio hasta el fin, si bien el sueño es complementario, auxiliar e instrumental y está condicionado por la realidad», Carace Hernández: «Juan Carlos Onetti: pistas para sus laberintos»,

que es la realidad la que esencialmente condiciona el sueño, y en última instancia la vida consiste en el continuo juego sueño-realidad, y cuando el predominio de una de las partes conduce a la anulación de la otra se instaura el no-movimiento, la muerte. El narrador-personaje, encerrado en el calor de las cuatro paredes de su encierro, debatiéndose entre la duda y la soledad, pone toda su ilusión en el sueño que le cuenta a Cordes: «Y le conté, vacilando al principio como vacilaba el barco al partir, embriagándome con mis propios sueños» (p. 48), e igualmente muestra interés hacia la capacidad ensoñadora de Ester cuando le pregunta a la prostituta: «—¿Nunca te da por pensar cosas, antes de dormirte o en cualquier sitio, cosas raras que te gustaría que te pasaran...?» (p. 38).

El episodio de la cabaña de troncos, ocurrido a los quince o dieciséis años de Eladio y a los dieciocho de Ana María, constituye una forma de liberación temporal contra la caducidad de las emociones y la vida, y obedece a un doble movimiento: aversión hacia la degradante realidad humana en el presente y recuperación de una experiencia pasada que en virtud de su todavía capacidad transformadora o generadora de ilusión es juzgada por el sujeto de la evocación como posible medio de liberación. La naturaleza de este incidente, el sadismo, no invalida su carácter esencial en el destino del personaje, pues el sadismo opera como un anhelo de identidad de quien desea confundirse con lo violentamente atacado para lograr la unidad. La falta de identidad lleva al impulso destructivo de Eladio en un deseo inconsciente por identificarse con lo agredido. La dialéctica queda igualmente establecida entre el prólogo de la aventura (lo real) y el desarrollo imaginario, es decir, entre la trampa que le tiende a Ana María y el sueño en que ésta aparece desnuda. Este segundo plano derivado de la cualitativa importancia del incidente de la cabaña se traduce en la intemporalidad o esencialidad de carácter poético que permea el relato (7). La aventura, sentimiento o intuición («Allí acaba la aventura de la cabaña de troncos. Quiero decir que es eso, nada más que eso. Lo que yo

---

Mundo Nuevo, 34, abril 1969, p. 69. La dialecticidad sueño-realidad ha sido analizada por Angel Rama: «Los dos hemisferios son comunicantes de un curioso modo, lo que nos permite entender el subrepticio afán de sacralización que aceita la literatura onettiana: la realidad vivida como experiencia grosera, de espesa materialidad y maldad, genera la compensación de los sueños perfectos y puros, y a su vez éstos revierten sobre la real como imperativos ideales de la vida y la conducta», «Origen de un novelista y de una generación literaria», en la edición de *El pozo* en Arca (pp. 96-97).

(7) Las imágenes poéticas parecen contrarrestar el viscoso mundo de los objetos en que se mueve el personaje: «A veces, siempre inmóvil, sin un gesto, creo ver la pequeña ranura del sexo, la débil y confusa sonrisa» (p. 19). «Pero todo esto me aburre. Se me enfrían los dedos de andar entre los fantasmas» (p. 46). «Estoy seguro de poder descubrir una arruga justamente en el sitio donde ha gritado una golondrina» (p. 52), etc.

siento cuando miro a la mujer desnuda en el camastro no puede decirse, yo no puedo, no conozco las palabras») (pp. 20-21) no admite división, pues abarca lo físico y lo síquico en unidad que fundamenta el objeto dado por la sensibilidad a través de la intuición. Esta intuición del personaje sirve para relacionar dos entidades: el episidio de la cabaña de troncos como realmente le sucedió con una visión intemporal. Es decir, la percepción (aprehensión no intelectual) y el fenómeno síquico de captación del momento intemporalizado que paradójicamente el narrador-autor racionaliza: «Pero hay belleza, estoy seguro, en una muchacha que vuelve inesperadamente, desnuda, una noche de tormenta, a guarecerse en la casa de leños que uno mismo se ha construido, tantos años después, casi en el fin del mundo» (p. 21). Cuando lo intuido se pone en contacto con la realidad o razón (incluso en el caso de un receptor idóneo, como es la postituta Ester) afecta no sólo la realidad (relación con esta mujer), sino que dota de irrealidad al pasado por miedo a que los límites que la razón pudiera imponer a este pasado provocasen la destrucción del sueño: «Lo de Ester, lo que me sucedió con ella, interesa, porque, en cuanto yo hablé del sueño, de la aventura (creo que era la misma, esta de la cabaña de troncos) todo lo que había pasado antes, y hasta mi relación con ella desde meses atrás, quedó alterado, lleno, envuelto por una niebla bastante espesa, como la que está rodeando, impenetrable, al recuerdo de las cosas» (p. 26). Aunque el narrador-protagonista prevea el desarrollo y desenlace del episodio en la realidad o en el sueño, el sentimiento (la aventura) que por la percepción pueda derivar es siempre inédita («Pero entró; yo sabía que iba a entrar y todo lo demás. Cerré la puerta» (p. 12); «Ana María entra corriendo. Sin volverme, sé que es ella y que está desnuda») (p. 18). En Onetti la búsqueda del personaje es intuida, vaga, pues no sabe definir ese anhelo hasta que lo descubre.

EL TIEMPO NARRATIVO

En *El pozo* la existencia aparece como dimensión fenomenológica. La desintegración cronológica del relato refleja la fragmentación del ser humano y la preocupación por la forma deviene cuestión existencial u ontológica. La memoria interior domina sobre la crónica y la memoria organiza, a través del yo del personaje, la multiplicidad de percepciones en continuo movimiento. Frente a la caótica fragmentación se impone la experiencia del yo.

La noción del tiempo aparece en términos de historia y destino en un ahora donde la existencia es más determinable. El tiempo, por otro lado, no tiene sentido sino cuando cambia, transformación o movimiento que explica la gran importancia que Onetti concede al gesto, al cambio de postura y a todo acto dinámico que pueda producir en el agente u observador la conciencia del paso del tiempo. Los personajes aparecen como estando en el ahora de forma repentina («Hace rato que me estaba paseando por el cuarto y se me ocurrió de golpe que lo veía por primera vez») (p. 5), sin referencias a su pasado o futuro. La soledad en que se sitúa el personaje produce indudablemente una urgente conciencia del tiempo, así como una detallada y morosa percepción de los objetos que lo rodean. A nivel discursivo el autor con su presencia arrastra periódicamente al lector al presente (8).

Existe en *El pozo* una organización dialéctica entre el aspecto cualitativo del tiempo (no medible) y la técnica que lo organiza. La captación de la mudable y fluctuante existencia explica la falta de división en los dieciocho fragmentos de este texto. En el monólogo del personaje la acción avanza linealmente y los episodios superpuestos tienen nexos lógicos, causales (9). Por otra parte el tiempo del sueño, la imaginación en que se mueve el personaje no admite medida. La virtud de Onetti está en integrar el mundo concreto, aparencial o real con el imaginativo o poético. La forma en que se efectúa el salto de un plano temporal a otro se manifiesta al principio de la obra cuando Eladio ante la sensación de su barbilla sin afeitar se traslada al recuerdo de la prostituta que se queja de las marcas que en la piel le dejan los clientes; la imposibilidad de recordar el rostro de esta mujer le lleva a buscar visualmente una cara parecida entre los rostros de los seres que pueblan el mundo de la calle: Tres momentos —soledad habitación, recuerdo de la

(8) Páginas 6, 7, 16, 20, 37, 40, 46, 47, 48, 51.

(9) El fluir de la vida que el escritor trata de captar explica la ausencia de división entre las 18 partes que componen *El pozo*, pero técnicamente aparecen encadenadas. El uno y el dos se enlazan por la preocupación del escritor de comunicar sus experiencias al lector: «Hay miles de cosas y podría llenar libros» (p. 7), se une a la siguiente secuencia con: «Dejé de escribir para encender la luz» (p. 8); al final del segundo fragmento se insiste en la importancia que el prólogo tiene en el sueño, y el tres se inicia con los datos reales del sueño y el cuatro describe el sueño de la cabaña durante una nevada. El enlace entre el fragmento seis y siete se lleva a cabo por la contraposición temática entre la poética descripción de Ana María y el cotidiano acto de ir a comer, así como por cierta afinidad que la idea de descenso establece entre ambos momentos: «Ella continúa con las manos debajo de la cabeza, la cara grave, moviéndose solamente en el balanceo perezoso de las piernas» (p. 19) y «bajé a comer» (p. 20). A veces se establecen paralelismo cronológicos, como el que existe entre la duración del relato (noche-madrugada) y el episodio central, cuando Eladio ataca a Ana María en la cabaña y ésta reacciona escupiéndole, acción que tiene lugar entre la noche y la madrugada (pp. 13-14).

prostituta y mundo de la calle— enlazados por un inicial estímulo táctil (pp. 5-6).

En el tratamiento ontológico, no ético de *El pozo,* Onetti nos presenta a un hombre solo, enfrentado a su destino, es decir, con una existencia o ser-ahí que no puede eludir. Eladio es el personaje indeterminado, confuso, que presenta y encarna, como narrador y personaje respectivamente, la nihilidad de la vida. La peculiar manera que tiene el narrador-personaje de concebir el tiempo representa una constante fluctuación entre la realidad (verdad) y la ficción (sueño).

El simbólico descenso al pozo (la noche) con que se cierra la obra constituye una forma de recobrar el tiempo mítico (olvidado), profundidad que se confunde con el principo del tiempo, «fue ella la que me alzó entre sus aguas como el cuerpo lívido de un muerto y me arrastra, inexorable, entre fríos y vagas espumas, noche abajo» (p. 53). La búsqueda de su destino, o aventura del hombre termina en un deseo por volver a los depósitos subterráneos del inconsciente («buscando dormirme»), consciente, sin embargo, de la odiosa e inevitable realidad temporal con la que ha de enfrentarse a la mañana siguiente. Pues la introspección o autoconocimiento que ejercita el personaje es siempre un despertar y requiere una vigilancia especial sobre cualquier fenómeno sensible de la vida cotidiana.

«UN SUEÑO REALIZADO»

Narración regresiva en que la fábula se reconstruye a partir de su desenlace, «Un sueño realizado» (10) es contado por un personaje-narrador apoyándose en sucesos pasados, pero contemplados con la relativa ajenidad que impone el tiempo. El narrador-personaje Langman es el sujeto cognoscente que sabe mucho sobre todo lo relativo al modo de actuar de los otros personajes, pero menos de las motivaciones de sus acciones, las cuales a veces vagamente intuye. El autor, Juan Carlos Onetti, aun operando dentro de la primera persona sabe más que el narrador-personaje Langman y el lector (recreador) como los otros personajes tienen amplio margen para establecer mediante esfuerzo imaginativo el sistema de relaciones que regula el mundo narrativo en este cuento. En «Un sueño realizado» no existe problematización sicológica o específicamente onírica y la voz narrativa se vehiculiza por el autodiálogo o soliloquio del narrador que en el presente organiza su conciencia o interioridad hacia el pasado con los durativos imperfecto o pluscuamperfecto. En el soliloquio, contrariamente a lo que ocurre en el

(10) Todas las citas por *Cuentos completos*, Venezuela, Monte Avila Editores, 1968.

monólogo interior directo, el narrador-personaje se dirige a otros entes del contexto narrativo y al lector.

Langman rememora en la decandencia física de su presente espacialmente mientras está ubicado en el asilo para gente arruinada de teatro con un ejemplar de *Hamlet* que no ha abierto en veinte años. Esta obra le trae el recuerdo de su amigo el actor Blanes, quien fatalmente mantuvo la creencia que Langman se arruinó por haber representado la obra de Shakespeare.

Blanes, el envejecido actor, es el único que queda de la desaparecida compañía teatral para hacer el papel del innominado personaje de una obra todavía sin nombre de una autora sin nombre. Después de la llegada de la mujer al hotel de Langman, éste parece comunicarnos cómo intuyó el patetismo de esta cincuentona cuyo deterioro físico y emocional adquiere, para el también decadente Langman, una significación especial:

> No voy a decir que a la primera mirada—cuando se detuvo en el halo de calor de la puerta encortinada, dilatando los ojos en la sombra del comedor y el mozo le señaló la mesa y en seguida ella empezó a andar en línea recta hacia mí con remolinos de la pollera—yo adiviné lo que había adentro de la mujer ni aquella cosa como una cinta blanduzca y fofa de locura que había ido desenvolviendo, arrancando con suaves tirones, como si fuese una venda pegada a una herida, de sus años pasados, solitarios, para venir a fajarme con ella, como a una momia, a mí y a algunos de los días pasados en aquel sitio aburrido, tan abrumado de gente gorda y mal vestida. Pero había, sí, algo en la sonrisa de la mujer que me ponía nervioso, y me era imposible sostener los ojos en sus pequeños dientes irregulares exhibidos como los de un niño que duerme y respira con la boca abierta (p. 9).

Desde esta aparición en el comedor, el narrador en el presente parece relacionar una serie de signos premonitorios asociados a la persona de esta mujer:

> ... la blusa y la pollera se unían y estaban divididas por una rosa en la cintura, tal vez artificial ahora que pienso, una flor de corola grande y cabeza baja, con el tallo erizado amenazando el estómago.
>
> Y la sonrisa era mala de mirar porque uno pensaba que frente a la ignorancia que mostraba la mujer del peligro de envejecimiento y muerte repentina, en cuyos bordes estaba, aquella sonrisa sabía, o por lo menos, los descubiertos dientecillos presentían, el repugnante fracaso que los amenazaba (pp. 9-10).

La inicial indefinición sobre el título de la obra («No, no tiene nombre—contestó—. Es tan difícil de explicar. No es lo que usted

piensa. Claro, se le puede poner un título. Se le puede llamar *El sueño, El sueño realizado, Un sueño realizado*», p. 11) es aparentemente engañosa, pues la loca intuye la trágica matemática del desenlace de su obra. Como Hamlet, quien en el encuentro con el fantasma de su padre conoce la verdad, esta mujer hace que esta compañía de actores, cuyo director gozaba de fama por no haber representado a Hamlet, represente una tragedia cuya muerte ella ha previsto. El premonitorio sueño la ha forzado a una confrontación con la realidad por un deseo de recuperar un momento de felicidad donde ilusión y realidad se confundan por un instante, pero este ideal momento no es posible porque el sueño cristalizado supone una forma de negar la vida, es decir, el movimiento. La muerte, que no aparece en el planteamiento de la escena, pero cuyos signos premonitorios son adelantados, es deseada como forma de liberación o redención contra los estragos de la edad, la soledad y posibilidad de recuperación de una juventud o paraíso perdido. Este anhelo por cumplir su destino explica la obsesión de la loca por la fidelísima reproducción del sueño, pues de ello depende su salvación:

> La cosa era fácil de hacer, pero le dije que el inconveniente estaba, ahora que lo pensaba mejor, en aquel tercer personaje, en aquella mujer que salía de su casa a paseo con el vaso de cerveza.
>
> —Jarro —me dijo ella—. Es un jarro de barro con asa y tapa (p. 16).

Este personaje femenino, paralelamente a Hamlet, cuestiona con su locura y muerte el absurdo y vacío comportamiento de Blanes, quien empieza a comprender los impulsos anímicos de su amiga:

> Dice que mientras dormía y soñaba eso era feliz, pero no es feliz la palabra sino otra clase de cosa. Así que quiere verlo todo nuevamente. Y aunque es una locura tiene su cosa razonable (p. 19).

Langman, por su parte, en el centro de su vacío teatro y al ir a dar una palmada para llamar a Blanes y a la muchacha, parece intuir la importancia de esa acción en la que participa, momento que se le exige testificar en un acto que compromete su responsabilidad como hombre. Y al ver que Blanes acaricia largamente a la loca muerta y luego corre como un poseso buscando algo, Langman comprende el acto amoroso y la superación de la soledad a que aspiraba la loca. Su cosificada vida adquiere un nuevo sentido por este acto de amor, en el que eligió la muerte como única vía de recuperación de una vida vacía a la que la muerte da un último y absoluto sentido.

«LA CASA EN LA ARENA»

En «La casa en la arena» (11), desde la presente soledad de Díaz Grey (12), un narrador en tercera persona nos describe los intentos de este personaje para «reconocerse en el único recuerdo que quiso permanecer en él, cambiante, ya sin fecha» (p. 43). Confluyen en este relato un elemento épico en virtud de ese pasado, objeto de la memoria que el narrador con cierto distanciamiento ofrece al lector, y un factor lírico que en el pasado se instaura como recuerdo (13). El imperfecto sirve para evocar la continua actividad de Díaz Grey en el consultorio donde este personaje hace depender su vida de un recuerdo único (14), así como de las modificaciones potenciadas en tal recuerdo. Como en *El pozo* y «Un sueño realizado», la recordación se organiza en: *a)* parte memorable, real de la historia (la llamada aventura o sentimiento); *b)* diversas variantes que este suceso puede adoptar. La primera dimensión es, hasta cierto punto. localizable, mientras que la segunda está en función del carácter inaprensible del tiempo subjetivo.

El narrador de «La casa en la arena» nos presenta a un personaje que asocia la sensación del perfume de una mujer, durante un viaje en el pasado, con unos sucesos posteriores que previamente había idealizado en ese pasado, pero que el futuro nunca confirmará:

> ... terminaría por admitir que el perfume de la mujer —le había estado llegando durante todo el viaje, desde el asiento delantero del automóvil— contenía y cifraba todos los sucesos posteriores, lo que ahora recordaba desmintiéndolo, lo que tal vez alcanzara su perfección en días de ancianidad.

La liberación de este momento, cuando olió el perfume de la mujer, supone el nacimiento de una ilusión amorosa que posteriormente se destruye. La pasión del personaje en el presente se nutre de recuerdos por un impulso proyectivo cuya meta nunca se llega a alcanzar. Tanto la sensación del perfume como el proyecto son vitales, pero ambos son igualmente perecederos; pero la intuición de ese mo-

---

(11) Cito por la edición de Monte Avila Editores, *Cuentos completos,* 1968.

(12) Este significativo personaje, Díaz Grey, es el testigo modelo, el *alter ego* de Onetti, máscara y comodín que aparecerá en diversas obras: *La vida breve* (1950), *Para una tumba sin nombre* (1959), *La novia robada* (1968), etc.

(13) «El pasado como objeto de una narración pertenece a la memoria. El pasado como tema de lo lírico es un tesoro del recuerdo», Emil Staiger: *Conceptos fundamentales de poética,* Madrid, Ediciones Rialp, S. A., 1966, p. 73.

(14) El contenido del relato, como indica Forasteri Braschi («Juan Carlos Onetti y la perfecta imperfección», *Sin nombre,* vol. 2, núm. 2, 1972, pp. 72-82), se estructura a partir de este único recuerdo, tiempo subjetivo que «suprime el tiempo al bifurcar la acción», p. 77.

mento o conexión de dos realidades genera una verdad. El narrador nos ofrece a un personaje, Díaz Grey, quien en el pasado preveyó una serie de incidentes (Colorado, anillo, fuego, etc.) que estaban contenidos en el olor del perfume de las botellas. Lo olfativo se hace sensible al recuerdo, suscitando posteriormente la memoria de los hechos:

> Descubriría entonces que el Colorado, la escopeta, el violento sol, la leyenda del anillo enterrado, los premeditados desencuentros en el chalet carcomido y aun la fogata final, estaban ya en aquel perfume de marca desconocida que ciertas noches, ahora, lograba oler en la superficie de las bebidas dulzonas.

El narrador, en el distante y lejano pretérito, organiza el recuerdo empezando con la llegada de Díaz Grey, Quinteros y Molly en el automóvil a la casa en la arena, donde Díaz Grey va a esconderse por unos días hasta que el asunto de la morfina (en el que están implicados los tres) quede aclarado. De los distintos momentos que componen el fluir temporal del recuerdo, Díaz Grey extrae dos que intuitivamente trata de aprehender identificándose con ellos, pues un instante liberado de su orden temporal puede suponer para Grey su propia liberación como hombre. En el primer momento Grey, aunque consciente de la irreductabilidad o espacialización del tiempo, reduce el período que precedió a la llegada del Colorado a un día de otoño (p. 44). Esta operación mental no tiene una fundamentación mecánica, matemática, sino que está basada en una concentración de lo huidizo de un espacio temporal en un solo recuerdo. Grey vagamente intuye la importancia de esta separación. En este estado premonitorio inventa un madero carcomido y el chillido de las gaviotas, así como el sitio donde enterraría el anillo (p. 45). Ambos anuncios serán confirmados en la segunda parte cuando las intuiciones se inserten en la realidad.

Mientras Díaz Grey evocaba estos incidentes en la soledad del chalet aparece Colorado, el cual ha sido mandado por Quinteros para vigilar a Grey. El recuerdo de la visión, entre piadosa y lastimosa, que este deforme ser le produce se conservará en el futuro en virtud de esta momentánea identificación con la historia clínica de este incendiario, que posteriormente queda almacenada en la memoria:

> Díaz Grey esperó a que la sombra del otro le tocara las piernas; alzó entonces la cabeza y miró el pelo revuelto, las mejillas flacas y pecosas; se llenó con una mezcla de piedad y repulsión que habría de conservarse inalterada en el recuerdo, más fuerte que toda voluntad de la memoria o la imaginación.

El comienzo de las lluvias trae un monótono ritmo a las vidas de Díaz Grey y el Colorado, solitarios seres entre los que se establece una extraña relación basada en el miedo y en una especie de fatal atracción que Grey siente por el Colorado.

A su regreso del pueblo, la única localización que rompe el encierro de la casa en la arena, Grey ve las pisadas del Colorado en la arena, huellas donde él posteriormente escondería el anillo («el médico pudo ver los anchos pies descalzos del Colorado hollando los diversos sitios en que sería enterrado el anillo») (p. 47), sitio ya previsto por Grey desde la llegada del Colorado: «Estaba trepando y resbalando en las dunas, persiguiendo insectos entre las barbas de los arbustos, presintiendo el lugar donde sería enterrado el anillo» (p. 45). Parece existir, pues, una progresiva reducción de las alternativas que el futuro ofrece a Díaz Grey en relación a la adecuación a las anticipaciones del pasado, así como una aceptación fatalista de su destino impuesta por la presencia del extraño testigo: el guardián Colorado (15).

El segundo momento de la duración del recuerdo de Díaz Grey se completa con el ruido del automóvil, mecanismo que inicia el espacio temporal en el que se inscribe toda una gama de sentidos. La mujer, que ha llegado acompañada de Quinteros para quedarse un par de días en la casa, es reconocida por su perfume por Díaz Grey como Molly, en virtud de esa sensación olorosa que el personaje asocia con una impresión inefable (p. 48).

Desaparecido Quinteros se inicia un lluvioso atardecer que aumenta la tensión entre Díaz Grey, Molly y el vigilante-testigo Colorado. Esta opresión física viene marcada por el isocrono marchar del tiempo:

> El médico, desembarazado del cuchillo, está tendido en la cama, fumando; escucha el golpeteo de la llovizna en el techo, en la superficie de la tarde inmóvil. El Colorado se pasea ante la puerta de Molly, la escopeta inservible al hombro, cuatro pasos, vuelta, cuatro pasos.

El ofrecimiento que Molly hace a Grey de unos versos que se atribuye sobre un sitio (la casa en la arena) donde el tiempo ha cesado de contar («Here is that sleeping place, / Long resting place / no stretching place, / That never-get-up-no-more / Place is here») (p. 52). Y los dos siguientes testimonios —beso y anillo— tropiezan con la

(15) Aunque el recuerdo posibilita toda una serie de falsificaciones y sentidos, es evidente que existen signos fatalistas (Colorado, fuego, anillo, etc.) que restringen esa supuesta libertad de elección del sujeto recordante y que juegan un importante papel en el desarrollo del recuerdo.

indiferencia de Díaz Grey y una especie de sospecha respecto a la sinceridad de los sentimientos de Molly. En este momento se preocupa por «la mirada que quisiera dejar al Colorado» (p. 52), con la certidumbre de que su destino está ligado al deforme ser y a la casa. Este momento coincide con la realización de la visión del madero y las gaviotas anteriormente imaginados (p. 45): «Ahora sí hay, cerca de la costa, un madero podrido que las olas alzan y hunden; hay un terceto de gaviotas y su escándalo revoloteando en el cielo» (p. 52). La emoción oscura que Díaz Grey sintió en el pasado por Molly es provocada por la evocación poética que traduce esta imagen, pues, a pesar de su escepticismo sobre los sentimientos de Molly, esta mujer tiene la virtud de estimular creaciones imaginarias, como la inesperada metamorfosis que le ha llevado a dar realidad al madero y al chillido del ave.

La desaparición de Molly, al oír el ruido del motor del coche, impulsa a Díaz Grey a hacer ocho hoyos sucesivos, donde entierra un anillo que indefectiblemente encuentra. Esta acción tiene una posible doble interpretación: la imposibilidad de borrar la presencia de Molly, así como el deseo de incorporarse al destino del Colorado y la casa. La salida de Molly, después de haber rechazado el anillo ofrecido por Grey (p. 53), marca el fin de tiempo no calculable, subjetivo, asociado con el sentimiento hacia la mujer. Díaz Grey toma conciencia de este sentimiento irrecuperable cuando al examinar el anillo el tiempo parece tomar otra dimensión: «examina con indiferencia el último momento que puede ser incorporado a la tarde brumosa: una franja de luz rojiza se estira sobre el río» (p. 54). La última oportunidad de vivir el sentimiento pasado, vago e indefinible, experimentado con esta mujer desaparece con el río, el paso del tiempo físico.

Al final del relato la acción se retrotrae al pasado, es decir, al actual presente, donde Díaz Grey, en su consultorio provinciano, «se entrega al juego de conocerse a sí mismo mediante este recuerdo» (p. 53), pero el pasado es difícil de recuperar y la sensación de vacío espiritual se confunde vagamente con el elemento físico en virtud de la yuxtaposición de la caducidad de las emociones con el deterioro del cuerpo:

> Cuando Díaz Grey, en el consultorio frente a la plaza de la ciudad provinciana, se entrega al juego de conocerse a sí mismo mediante este recuerdo, el único, está obligado a confundir la sensación de su pasado en blanco con la de sus hombros débiles...

Del recuerdo Grey elige un final en el que permanece en la casa en la arena con el Colorado, el cual atiza el fuego que para Grey

representa la destrucción de unos momentos en los que renunció al amor de Molly, a la posibilidad de haber hecho sobrevivir el momento privilegiado, la emoción fugitiva experimentada la primera vez que vio a esta mujer.

«LA CARA DE LA DESGRACIA»

El irracionalismo de fines del siglo XIX fundamenta la angustia del hombre del siglo XX, quien desde la subjetividad trata de ahondar en su caos para finalmente encontrarse con la realidad de la pesadilla de su vacío. Este realismo subjetivo y su proyección temporal tiene un peculiar tratamiento en la obra de Juan Carlos Onetti. Toda la narrativa del autor uruguayo se explica como interpretación de la realidad, realidad que es tiempo, es decir, transformación. Realismo basado en la evocación del proceso irracional (no reproducción fiel) de una realidad donde coherentemente quedan integrados el plano interior y exterior.

El relato «La cara de la desgracia» (16) se inicia, como la mayoría de los cuentos de Onetti, con una escena constituida u ocasión fija donde todos los puntos temporales se tratan desde un presente dramático. El tiempo novelesco o de la historia se extiende desde un atardecer (p. 7) hasta el siguiente mediodía (p. 45), período donde se destaca un tenebroso ocaso, una fantasmal noche y una alucinante mañana. El desarrollo lineal de las cinco secuencias o capítulos viene marcado por una progresión hacia un destino fatal, futuro determinado por un pasado, pero esencialmente por un presente que encadena, no causalmente, una serie de apariciones e incidentes sobre los que opera la intuición del personaje-narrador en el retiro de un hotel provinciano.

El recuerdo del suicidio del hermano del personaje-narrador impide una visión totalizadora restringiendo esta visión a un subjetivismo que afecta el elemento épico de la objetividad, y que explica parcialmente el esoterismo o factor criptográfico que frecuentemente se introduce en el cuento: «Este, el mío, era un mundo particular, estrecho, insustituible. No cabían allí otra amistad o diálogo que los que pudieran segregarse de aquel fantasma de bigotes lánguidos» (pp. 11-12) (17).

---

(16) Cito por la segunda edición de Alfa, 1969.

(17) «Desde el punto de vista del narrador, cuestionable por el subjetivismo, que no tolera ya nada material sin transformación, con lo que mina precisamenete el mandamiento épico de la objetividad», Theodor W. Adorno: *Notas de literatura*, Barcelona, Ediciones Ariel, 1962, p. 45.

El personaje-narrador vive el tiempo desde una cronología fija —veintiocho días desde el suicidio del hermano Julián— en la que se instaura el sentido de culpa y responsabilidad al descubrir, por la amante de su hermano, las causas que llevaron a éste al suicidio. En el presente se desarrolla el intermitente diálogo con su amigo Arturo, cuyas observaciones sobre su hermano se simultanean con el soliloquio del pasado, pasado que está en la conciencia presente determinando el futuro. Desde el moroso tiempo de un caduco verano el narrador evoca los fugitivos momentos de la aparición de la chica de la bicicleta, evocación que se alterna con la presencia de Arturo y Betty.

El destino del narrador-personaje, siempre en función de las coordenadas espacio-temporales con el mundo, depende de un acontecimiento particular, contingente: la momentánea aparación del personaje femenino que se describe con los rasgos tipificadores de «la muchacha de la bicicleta» o «la muchacha de amarillo». La aparición de la muchacha marca un cambio en el ritmo narrativo y de la morosa interiorización del pasado o recuerdo se pasa a la dinámica «presentización» que de forma impresionista capta la cámara del narrador:

> Bruscamente se sentó en el pasto, se quitó las sandalias y las sacudió; uno a uno tuvo los pies desnudos en las manos, refregando los cortos dedos y moviéndolos en el aire. Por encima de sus hombros estrechos le miré agitar los pies sucios y enrojecidos. La vi estirar las piernas, sacar un peine y un espejo del gran bolsillo con monograma colocado sobre el vientre de la pollera. Se peinó descuidada, casi sin mirarme (p. 9).

El mundo exterior, más que aclaración a las dudas del personaje, añade irrealidad.

El pasado coexiste con el presente, y más que una mera recuperación de este pasado por la intuición existe en el personaje un deseo por conocerlo e interpretarlo para redimir la culpa provocada por los consejos que éste dio a Julián sobre el sentido del mundo.

El pasado, pues, pensado, no vivido como en Faulkner, está hasta cierto punto separado del presente, y así vemos que las intervenciones de Arturo apenas son atendidas por el interlocutor o personaje-narrador. Sin embargo, la influencia del pasado no puede ser abolida y se convierte eventualmente en futuro.

El destino del personaje-narrador de «La cara de la desgracia» no puede ser reconocido, pues esto supondría la reducción a causas psicológicas que no tienen relación directa con la angustia y sufri-

miento del personaje, el cual tiene un nivel inconsciente que parece ser desconocido incluso para el propio narrador. El esoterismo que permea la narrativa de Onetti proviene de la incertidumbre del narrador-personaje, que se apoya sobre ciertos datos de la realidad, datos que en su irrealidad y confusión no hacen sino aumentar la vacilante visión del personaje sobre su problemática individual. La intuición, más que el recuerdo del narrador-personaje, sirve para establecer el vínculo entre el hermano muerto y el presente de la chica de la bicicleta, basado en un vago sentimiento de compasión:

> Nada sabía yo de la muchacha de la bicicleta. Pero entonces, repentinamente, mientras Arturo hablaba de Ever Perdomo o de la mala explotación del turismo, sentí que me llegaba hasta la garganta una ola de la vieja, injusta, casi siempre equivocada piedad. Lo indudable era que yo la quería y deseaba protegerla. No podía adivinar de qué o contra qué. Buscaba, rabioso, cuidarla de ella misma y de cualquier peligro. La había visto insegura y en reto, la había mirado alzar una ensoberbecida cara de desgracia. Esto puede durar pero siempre se paga de modo prematuro, desproporcionado (p. 22).

Desde el punto de vista de la narración el personaje está próximo al nivel de conciencia, y en el plano del nivel discursivo o dirigido no hay monólogo interior o ruptura cronológica. La profundización de la conciencia (intuición) se subordina al superficial orbe externo, cuya percepción traerá posteriormente explicaciones al movimiento anímico del personaje.

El narrador-personaje (después que la amante de su hermano parece haberle traído la liberación aclarándole que la estafa de su hermano era más antigua de lo que su hermano creía) anticipa con su reacción presente de indiferencia y crueldad el mismo sentimiento que irá a experimentar ante el asesinato de la joven de la bicicleta:

> Sin embargo, era indudable que yo me sentía distinto, que respiraba el aire con avidez; que tenía ganas de caminar y sonreír, que la indiferencia —y también la crueldad— se me aparecían como formas posibles de la virtud. Pero todo esto era confuso y sólo pude comprenderlo un rato después (pp. 36-37).

Las claves o posibles explicaciones del misterio se sitúan en los prolegómenos de la fábula, pues el destino de los personajes está en cierta forma fatalmente prefigurado. El finalismo homogéneo en virtud del cual todos los hombres aparecen condenados al mismo fin queda salvado por la heterogeneidad, salvación de la individualidad o recuperación de la libertad que el personaje lleva a cabo asumiendo su pasado, su destino.

La condena apriorística del personaje no implica, pues, un determinismo total, ya que las criaturas de ficción de Onetti gozan de un margen de libertad que proyectan al pasado para recuperar por medio de la inteligencia y la intuición ese momento que dé a sus vidas esa plenitud o totalización a que aspiran.

La fatal llegada de Betty (18), la amante del hermano, y su explicación sobre los detalles del suicidio de éste provocan en el personaje la transferencia de la preocupación, y posteriormente la culpabilidad, a la muchacha de amarillo.

El ambiente ominoso se va definiendo desde la primera página por la presencia de signos fatídicos que se nos revelan retrospectiva y ambiguamente (19). La muchacha de amarillo se convierte desde la noche del encuentro con el personaje-narrador, y después de la liberación del espectro de Julián, en el «tema principal de mi cuento» (p. 33), y su presencia explica retrospectivamente las insinuaciones de Arturo, y el mono (20), así como la fatal llegada de Betty.

Después del asesinato de la muchacha en la playa, el personaje acepta las infundadas sospechas de su participación con la misma indiferencia con que aceptó el suicidio de su hermano: «Nada, ni siquiera esto, tiene de veras importancia» (p. 48). La breve comunicación que establecen el personaje y la muchacha de amarillo, basada principalmente en el deseo de superar la mutua soledad, no tiene su contrapartida en la actitud de un Dios que con su sordera ha vuelto las espaldas al hombre, condenándolo a un absurdo existir. La sordera que el personaje descubre al final no impidió la comunicación entre estos dos seres, mientras que la enajenación divina aparece como algo insuperable, radical. La descripción final del gi-

---

(18) «Había terminado de afeitarme cuando escuché en el vidrio de la puerta que daba a la baranda el golpe de los dedos. Era muy temprano; supe que las uñas de los dedos eran largas y estaban pintadas con ardor. Sin dejar la toalla, abrí la puerta; era fatal, allí estaba» (p. 35).

«Volví con pesadez de la ventana y estuve mirando sin asco ni lástima lo que el destino había colocado en el sillón del dormitorio del hotel» (p. 40).

(19) «La luz hacía llegar la sombra de mi cabeza hasta el borde del camino de arena entre los arbustos que une la carretera y la playa con el caserío» (p. 7) «Frenó la bicicleta justamente al lado de la sombra de mi cabeza» (p. 8). Existe igualmente una progresión dramática en el encabezamiento de los cinco capítulos: «Al atardecer estuve en mangas de camisa, a pesar de la molestia del viento, solo» (I). «Vacié la pipa y estuve mirando la muerte del sol entre los árboles» (II). «Tomamos unas copas mientras Arturo se empeñaba en encontrar en la billetera las fotografías de una mujer» (la que sería asesinada) (III). «La vi de pronto, bajo la exagerada luna de otoño» (a la muchacha de amarillo) (IV). «Había terminado de afeitarme cuando escuché en el vidrio de la puerta que daba a la baranda el golpe de los dedos» (aparición fatal de Betty, que desencadena el proceso de transferencia de preocupación y culpa a la muchacha de amarillo) (V).

(20) El camarero (mono) es el testigo o instrumento del destino que sabe todas las aventuras de la muchacha de amarillo, y al preguntarle el personaje qué hacía esta chica a medianoche, responde: «Ya nada. Es sabido» (p. 25), indicándole a continuación el camino que siguió ella (p. 28).

gante-policía que se persigna al preguntarle el personaje si Díos existe parece contraponer «los labios del delgado gigante» (p. 48) a «la magia de los labios» (p. 25) (21) de la chica de amarillo que ayudó a rescatar la soledad del personaje. La descripción espacial del lugar donde se desarrolla este diálogo, «entre el renovado calor del verano y la sombra fresca del galpón» (p. 48), parece aludir igualmente a la contraposición entre la nota de sofoco, molestia y viscosidad asociadas al policía-gigante, guardián de un orden abstracto, muerto, y la sombra plácida y fresca del galpón donde yace el cuerpo muerto de la muchacha de la bicicleta, que le dio un sentido al destino del personaje. La muerte del hermano y especialmente la de la muchacha han transformado, pues, la actitud vital del personaje, como se evidencia en la confrontación con las fuerzas irracionales representadas por el policía: «Antes de la luz violenta del sol me detuve y le pregunté con voz adecuada al hombre alto: "Seré curioso y pido perdón. ¿Usted cree en Dios?"» (p. 48). Pregunta que lleva implícita la negación de un destino ciego impuesto por un Dios sordo y la responsabilidad que como hombre tiene, sin embargo, hacia sí mismo y hacia los otros hombres. El personaje asume su fin no nihilísticamente, pues a pesar del silencio de Dios él recobra su libertad, su vida ante la muerte gratuita, sabiendo, como Ossorio de *Para esta noche* (22) «que cuando todo fuera suprimido, la vida, el miedo y la muerte, otro inocente principio iba a surgir como una sonrisa de la niña sin cara que llevaba apretada contra el cuerpo».

En estos relatos de Onetti las vivencias de los personajes se articulan en torno a un breve y peculiar instante anímico. Esta profundización de la conciencia que el personaje realiza encierra un anhelo, raramente satisfecho, por restaurar un sentimiento puro que dé un sentido al presente y funde el porvenir. La reconstrucción técnica de esta vivencia temporal, la cual obedece a fluctuaciones psicológicas estimuladas por diversas sensaciones, dificulta la organización arquitectónica que de las partes del relato corresponde hacer al lector o recreador.

JOSE ORTEGA

The University of Wisconsin-Parkside
Humanistic Studies Division
KENOSHA, Wisconsin 53140 (USA)

(21) En la narración esta imperfección aparece anunciada en diversas ocasiones: «La vi fumar con el café, los ojos clavados ahora en la boca lenta del hombre viejo» (p. 23). «Yo recordaba la magia de sus labios y la miraba; magia es una palabra que no puedo explicar, pero que escribo ahora sin remedio, sin posibilidad de sustituirla» (p. 25). «Un rato después se volvió para mirarme la cara» (p. 29). «Me puso una mano en el pecho y se empinó para acercar los ojos de niña a mi boca» (p. 32).

(22) *Arca*, 4.ª ed., Montevideo, 1967, p. 198.

«EL POZO» (1939): INTROITO A UNA SIGNIFICACION

1. PRECISIONES

Precisiones que acaso no sean necesarias, pero se trata de introducirnos en Juan Carlos Onetti, en su mundo intelectual. Con esta contribución, que no pasa de ser unos pobres versículos poco inspirados que quieren sumarse, ferviente, vivamente, a un homenaje. Pero lo cierto es que con estas páginas yo no sólo quisiera celebrar, sino lanzar a los cuatro vientos lo que ya es una materia verificable —y algunas veces, todavía pocas, verificada—: el alcance universal de la que, no sé por qué, se ha dado en llamar nueva literatura latinoamericana, *boom,* literatura de la violencia y no sé cuántas cosas más.

Creo que entre tantas denominaciones, cuya justeza no niego, sólo señalo su inútil superabundancia, nadie ha dicho que lo que permite tales excesos verbales es la culminación de un proceso de larga duración, por medio del cual, a través del cual, la literatura que casi sólo podíamos llamar hispanoamericana ya se puede llamar expresión literaria hispanoamericana o, mejor aún, latinoamericana, porque una de las características más acusadas es el mostrar una asimilación perfecta, hasta la consanguinidad, de toda la tradición intelectual del Occidente. Creo que ya no se puede hablar de ella como de un algo separado, por lo demás singular en sus características; creo que hay que contar con esa literatura iniciada, cimentada por la generación de escritores a la que pertenece Juan Carlos Onetti.

Todavía hace algunos años nos podíamos, nos debíamos interrogar sobre el problema de la originalidad y el dramatismo de la cultura americana (1), ciñendo el tema entre esos dos términos, porque conseguir la originalidad suponía aceptar la activación de un proceso dramático, trágico, agónico, del que tendrían que salir no sólo las singularidades de un área cultural autóctona, sino las interrogantes

(1) Vila Selma, José: «Notas previas para el estudio de la originalidad y dramatismo de la cultura americana». *Revista de Indias,* año XX, abril-junio 1960, núm. 30, 107-113.

angustiosas que comporta toda conciencia de cultura propia en constante cambio. Por eso, si el momento dramático de la literatura americana hay que considerarlo como sincrónico de la generación de los Onetti, la plena originalidad lograda y consumada hay que cifrarla en la aparición de *Cien años de soledad* (1967).

Estas dos fases del proceso dramático en busca de la originalidad, que ya es aportación, injerto firme en la cultura occidental, bien se pueden resumir con la afirmación de Ernesto Sábato:

> Habrá que llegar hasta la novela actual para que el viejo tiempo intuitivo sea recuperado por el hombre (*Hombres y engranajes*, 1941, 1963. Alianza, Madrid, 23-24),

frase que, si bien corresponde a un panorama histórico de la cultura occidental, no por eso deja de tener inmensa fuerza caracterizadora del alcance universal, occidentalizado, de la literatura hispanoamericana, que, con un excesivo rigor de autoctonía, Luis Harss ha llamado la de *Los nuestros* (Buenos Aires, 1971, Sudamericana), fuente en donde ha bebido sus esquemas expositivos Rafael Conte para su *Introducción a la narrativa hispanoamericana. Lenguaje y violencia* (Madrid, 1972, Al-Borak Ediciones), título el de Harss que es bien aceptado si por «nuestros» entendemos la incorporación de la literatura latinoamericana al contexto de la literatura occidental, pero que debe ser rechazado si tiene una intención enfática y localista, que merma, desde el mismo título, el alcance realmente universal de la narrativa a la que me estoy refiriendo y que, hoy por hoy, y caigo en un tópico, es el fenómeno acaso más interesante de todo el pensamiento occidental, a pesar de los esfuerzos de José Donoso (*Historia personal del «boom»*, Barcelona, 1971, Anagrama) de explicarlo por el montaje de un tinglado editorial con fines comerciales, de inspiración catalana. Equivale a suprimir *a priori* el valor intelectual —y no sólo la aportación mínima de violencia— de las obras que deben ser comprendidas en la madurez del proceso literario, en forma literaria, que constituye, insisto, para todo el Occidente la nueva novelística hispanoamericana, en la fase primera de quienes nacieron a fines y principios de siglo; en su segunda fase, que llega y lleva a su clímax natural cien años de proceso en soledad (véase José Gaos: *Historia de nuestra idea del mundo*; F. C. E., 1974; Alejo Carpentier: *El recurso del método*, 1974, Siglo XXI; Miró Quesada: *Despertar y proyecto del filosofar*, 1974, F. C. E.), que sería minimizado si se aceptaran las tesis politizantes de Mario Benedetti (*Letras del continente mestizo*, 1967, 1969, Arca, Montevideo, Col. Ensayo y Testimonio).

Es muy cierto —y tengo en mis mientes la afirmación que, en conversación particular, me hizo el profesor Hernández Sánchez-Barba sobre la influencia de Mario Vargas Llosa en el actual pensamiento político del Perú—que lo más fácil es explicar político-sociológicamente el hecho literario, el proceso intelectual al que se refieren estas líneas que escribo; pero también es verdad que nada hay más aleatorio ni más descorazonador que la ideología política para el hombre; concretamente, como Onetti, el Onetti de *El pozo* (1939), al que quizá no hayan perjudicado poco las páginas últimas que sobre él escribió Luis Harss en torno a los últimos acontecimientos del justicialismo, tras la muerte de Eva Perón, en la primera etapa de ese partido en Argentina.

Vade retro aquellas visiones políticas que sólo son activistas. La mejor política es aquella que ayuda a dar una mentalidad y una opinión cierta y veraz a las sociedades y especialmente a aquellas que están sometidas a un proceso de profundísima estructuración, y tan intenso y tan intensa ésta y aquél, que poco importa el acontecimiento anecdótico, ya que los verdaderos procesos que provocan y enraízan cambios decisivos en el devenir de las sociedades, del hombre, no son aquellos que proceden de agentes externos, sino aquellos otros que, tomando conciencia de los problemas, se encaran con ellos y activan las soluciones, que nunca nacen de las superestructuras políticas, sino de la institucionalización de las mentalidades.

Leo en Onetti, *Tierra de nadie,* 1941:

> Cuando juzgamos al argentino y decimos que es perezoso, escéptico, desapasionado, lo hacemos siempre con una escala de valores europeos. *¿No sería lógico aceptar* que esto sea así y *que una nueva cultura —sea como sea— no tiene por qué reproducir a otra que la engendró? (Obras completas,* Madrid, 1970, 143. Citaré siempre por esta edición. El subrayado es mío, serán siempre míos),

texto que para mí supone:

1. Conciencia de auctoctonía.
2. Rechazo de los valores «importados», como la politización de Benedetti o el «nacionalismo» o la regionalización de Harss.
3. Descubrimiento último del sentido de ese proceso en el que está inmerso activa y fecundamente Juan Carlos Onetti, de quien aquí me ocupo.

Todavía quisiera llamar la atención de que ese texto está escrito en plena segunda guerra mundial, a la que tantas referencias hay en este período de las novelas de Onetti; es decir, en el momento en

que se inicia la crisis, la cuestionabilidad de la cultura nuestra. No se trata, pues, de una simple coincidencia, sino que la lejanía con nombre Atlántico era un maravilloso prisma para poder reflexionar de manera definitiva sobre la suerte de la cultura engendradora y sobre la cultura engendrada. El proceso de concienciación se consumaba como una primavera sin agraz en sus frutos. Sólo con el regusto de la ausencia de una tradición, pero no ante el obstáculo de esa ausencia:

> Detrás de nosotros no hay nada. Un gaucho, dos gauchos, treinta y tres gauchos. (*El pozo,* que designaré con la sigla P, 71/25-26. Primero cito la página, luego las líneas correspondientes a la edición de referencia.)

En sentido estricto se trata de una afirmación excesiva, pero al mismo tiempo debemos reconocer que es una toma de conciencia; es excesiva porque parece rechazar tanto lo precolombino —que tanto pesó en los García Márquez, Llosas, etc.— y lo colonial; pero es también toma de conciencia o actitud reflexiva sobre el pasado, puesto que admite la existencia del gaucho como patrón de una forma de cultura, de cuya validez, según el texto en sí mismo, no parece estar convencido Onetti. La limitación que a mí mismo me he impuesto de hablar sólo de *El pozo* (1939), perdido el manuscrito de *Tiempo de abrazar*—algunos de cuyos textos parciales y mutilados escritos, en 1933, se publicaron en *Marcha* en 1934—, me impide llegar más hasta el fondo de las cuestiones que se insinúan detrás del brevísimo comentario que he hecho al inmediatamente anterior citado texto onettiano. Pero ahí queda en toda su significación.

El no deber profundizar en el texto referido me autoriza a hacer algunas reflexiones, que casi son conclusiones adelantadas, porque abarcan la totalidad de la obra literaria de Juan Carlos Onetti. Estas:

¿Es, será ese texto la razón última de ese no saber, inicialmente, en principio, por qué, para qué viven, cómo lo hacen los personajes onettianos? Es el mismo léxico de *El pozo* el que urge el planteamiento de esta cuestión clave para el entendimiento de la significación total de la obra onettiana. Y que es lícito plantearla ya aquí liminarmente lo demuestra la aparición del tema de la inocencia, insistente, radical, matriz, en la obra siguiente cronológicamente, es decir, en el segundo estadio del proceso onettiano: *Tierra de nadie* (1941); la inocencia en esta novela parece una respuesta a lo que no puede ser sino simple cuestión sin respuesta al tratar sólo de *El pozo.*

Es, por demás, ineludible la convicción de que Onetti siente un profundo desarraigo; parece carecer de tierra, de limo elemental que

justifique su misma existencia física; ¿cómo no aparecería la problemática social y cultural posteriormente, como se verá en mi libro sobre la obra completa de Onetti? Del análisis profundizador en las páginas de *El pozo* se extrae la convicción de que Onetti no sabe, siente no saber, de dónde procede cultural, socialmente; es evidente que siente como drama personal —el de sus personajes, su más profunda tragedia íntima, demasiado contextural para ser explícita en esta primera novela, inicio de proceso de formación de una visión cósmica— la falta de patrones, como gustaría decir Ruth Benedict (véase *El crisantemo y la espada. Patrones de la cultura japonesa,* Madrid, Alianza, 1946, 1974, al referirse a formas contemporáneas de vida, o Margaret Mead en relación con formas primitivas, *Sexo y temperamento en las sociedades primitivas,* 1935, 1950, 1963, Barcelona, 1973, Editorial Laia), puesto que Onetti en esa afectiva reiteración de la forma gauchesca de vida, de cultura, genéricamente considerada, ejemplarmente aludida, repito, prescinde tanto del primitivismo indígena autóctono como de las formas poscoloniales rioplatenses.

He aquí por qué esa manera indecisa, expectante, asombrada, «muequeante» —con léxico onettiano— de nuestro autor ante los acontecimientos que observa, que convierte en materia narrativa; he aquí acaso también el porqué de la discontinuidad narrativa como técnica preferida de Onetti, pero también el procedimiento de círculos concéntricos de contextos narrativos, que se superponen unos a otros, ese ir y venir hacia adelante y retroceder en el tiempo, el rechazo continuo de éste como un todo sin fisuras en el ámbito de la reflexión del autor; tiempo discontinuo que sólo deja de serlo cuando se manifiesta como límite palpable, casi físico de su individualidad, de la individualidad de Eladio Linacero, y que. por tanto, como consecuencia lógica —lógica en el sentido estricto de la palabra—, da lugar a una gran diferenciación individualista de los personajes, tan escasos en *El pozo,* sobre quienes no determina ningún cambio, mientras que el tiempo actúa como corrosivo de la realidad objetiva: todo ese rico, pero también insistente léxico de miseria, de bajeza, de tristeza que se desprende de los ámbitos físicos en donde tiene lugar la escasa acción externa, anecdótica diríamos.

Pero nada de este léxico neorrealista, a la italiana, es una forma fija, sino una invitación que nace en el interior de los personajes para soñar, para crear y desear una realidad distinta. Ese léxico que está hablando de pobreza, de inhumanidad, de superficialidad, viene a destruir todo convencionalismo, para estar describiendo una realidad que parece triste y decadente, con decadencia física más que moral, porque nunca ha recibido el toque de una mano humanísima

que la transforme, que haga nacer en ella otra realidad posible, otra función de los objetos: muebles, ventanas, suelos, que muy pocas veces reciben la caricia de una luz iluminada de matiz, de color; en *Tierra de nadie* los colores y las formas brillantes invaden la visión del mundo externo que Onetti nos entrega. Pero en modo alguno en *El pozo,* como introito a una significación total. Por consiguiente, toda la superficial tristeza que se desprende de la realidad exterior es lo único que puede corresponderse con la inocencia, que no ha recibido impulso para rendir todo el caudal de sus posibilidades; las cosas que pueblan los ambientes y los ambientes mismos en *El pozo* (1939) sólo son mecanismos que desencadenan circunstancias y experiencias interiores, pero éstas nunca participan de aquéllos; están ahí, actuantes, como para memento de los humanos del límite de la propia desestimación a la que pueden llegar, cuando no es posible la comunicación entre los seres. *El pozo* es la novela de una incomunicación, pero no de lo que de común hay entre las personas, sino de lo que es privativo y personalizante en cada una de ellas. Es una incomunicación de raíz a raíz, de ser a ser, tanto más imposible cuanto con más precisión la conciencia de la transitoriedad del tiempo ciñe los límites de lo individual.

☆

En estas consideraciones, que sólo aspiran a ser precisiones liminares, como introductorias, han salido con frecuencia no excesiva nociones y hasta los términos de tiempo, intimidad, léxico ambiental, nociones aludidas necesariamente, porque uno de los más graves problemas de interpretación —sobre todo si tenemos en cuenta la afirmación que he citado de Sábato —que nos ofrece la novelística de Onetti, y concretamente *El pozo,* es la solución de continuidad de la narración. Más todavía: la superposición de tiempos narrativos, en tanto en cuanto éstos sufren alteraciones en su lugar natural, lógico, rompiendo la continuidad de la narración.

Pero nada de esto responde a la cuestión crucial: ¿por qué la narración de *El pozo* no es un *totum continuum?* Es más: ¿por qué persiste esa ruptura de la solución de continuidad en todo el acervo novelístico de Onetti, excepción hecha de *El astillero,* que no sé, en verdad, por qué se considera como su obra maestra?

La respuesta referida a esta cuestión, y en parte sólo en lo que respecta a *El pozo,* es relativamente fácil de dar, y además es satisfactoria. La discontinuidad narrativa, la acronía con que se presentan tantos contextos narrativos en esta primera obra de Onetti está en

el idéntico valor que el autor concede tanto a los acontecimientos históricos, al contenido anecdotario, como al elemento intimista, sin llegar a onírico, aunque a veces lo sea.

Onetti necesita de la contraposición entre realidad vivida y realidad interior para exponer su tesis, permanente en el resto de su novelística, aunque con una intensidad temática y una significación narrativa distinta de la incomunicación: nada más imposible de establecer que una cópula de comprensión entre lo vivido y la carga intimista de cada hombre; son dos fuerzas que se destruyen entre sí; por tanto, la verdadera problemática de *El pozo* no está en la contraposición de esos dos mundos divergentes por su mismo contenido, porque mientras uno está inmerso en la cronología narrativa, el otro, el interior, carece de ella hasta dentro mismo del desarrollo de la narración analizada, *El pozo;* no está, decía, en la contraposición de esos dos mundos, sino en la manera misma de actuar que tanto el uno como el otro tienen sobre el protagonista, casi innominado; sólo en la última página sabemos que se llama Eladio Linacero, es decir, que el protagonista sólo recibe entidad personalizadora cuando ya el proceso imposible de cópula entre lo vivido y lo acumulado en el interior de sí mismo está consumado.

Después de esta observación, que tiene todo el carácter no de una hipótesis de trabajo, sino de tesis interpretativa, es evidente que debemos llegar a la conclusión de que en el más íntimo secreto lugar de la creación literaria de Onetti subyace la inconfesada preocupación por la entidad de la persona humana o, como se diría hoy, por la ontología de la persona, ese problema de la ontología del personalismo, que está planteado en toda raíz operativa de lo mejor de la literatura contemporánea, precisamente porque no hay instrumento más idóneo disponible que la creación «decidida» del escritor para calar hasta donde le es dado llegar, y quiere llegar muy hondo en el ser, que es él, que siente ser, que está junto a él, que es problema de mismidad y problema de alteridad.

Como dos mundos incompatibles. Pero ahora, al llegar a este puntod e las consideraciones generales en torno a la obra inicial y primera de Onetti —la primera conocida—, también es cierto que surge, pujante y urgente, una cuestión: ¿Puede y debe cifrarse el problema de la mismidad, del ensimismamiento, tan sólo en la acumulación de experiencias vividas interiormente, en ese mundo en el que parece que pululan sueños, sólo distintos de tales en cuanto que son posibles actos realizables en el tiempo? ¿Por qué no iba a ser posible que Linacero no estuviera alguna vez en Alaska, que allí, en una «cabaña» o «choza», esperara, en las noches de lluvia, la llega-

da húmeda del cuerpo calofriado de muchacha amante? Pero sabemos que no sucedió esto nunca en la vida de Linacero. Y ahí está toda la fuerza dramática, trágica, del relato mayor de Onetti, que es el *El pozo.*

La tragedia de la cópula imposible entre mundos que permanecen ajenos, que se justifican a sí mismos mientras son, y queriendo permanecer, ajenos. Así es como puede definirse la aportación del pensamiento, de la cosmovisión onettiana: la tragedia actual del personalismo, lo que no quiere decir que el alcance de esta significación o de este sentido último de su obra quede reducido dentro de los límites de esta a guisa de definición que acabo de dar. No. Puesto que esa tragedia tiene como escenario natural, como un telón de fondo abierto a todos los horizontes, las formas de vida de nuestra cultura occidental. Los esquemas mentales, duros, incisivos, tristes y entristecidos, ese léxico que rezuma amargura y desidia de Onetti, no es más que el trasunto literario —en el pleno y exacto alcance de la palabra— de la crisis de la cultura nuestra sin limitaciones geográficas; los parámetros mentales de Onetti son universales en su aplicación y en su validez; no son sólo útiles dentro de un contexto americano o latinoamericano, sino también para Europa. Y esto es lo verdaderamente importante; no hay otra explicación para la literatura escrita por los hispanohablantes de la otra orilla atlántica, desde Neruda, desde Asturias hasta ese *Recurso del método,* de Carpentier.

No se me viene a las mientes otra forma de llamar la atención sobre la universalización a la que ha accedido, que ha asumido la expresión literaria en el área hispanohablante transatlántica: ha cumplido la profecía de Malraux, de 1951, en una conferencia en la sala Pleyel de París, en la cual propugnaba por la conversión del Atlántico en un nuevo Mediterráneo; esto ya no sólo es posible: es una realidad cultural y no por iniciativa de las áreas culturales más antiguas, sino por la fuerza núbil de las más jóvenes, sin que en éste su vigor haya estado ajeno, haya sido extraña la asunción de la fuerza vital de las culturas precolombinas subyacentes, que, enraizadas todavía, sólo han recibido el disfraz de una transculturización tantas veces mentida y tantas veces falsamente afirmada.

Es excusable, dada la intensidad del proceso de originalidad literaria al que acabo de aludir, que todavía Onetti, en 1939, afirmara que nada había tras de sí. Su literatura urbana le impide ser más optimista; pero al interrogarse sobre las raíces de la entidad social que está palpando no pudo menos que sentirse sensible a la necesidad de llenar ese vacío, que ha llenado la generación de escritores más jóvenes. Pero no insistamos en este aspecto. Y sigamos adelante.

Volviendo a centrarnos en el proceso creador de Onetti, supuesto el planteamiento de su estructura narrativa como oposición entre dos mundos irreconciliables, resultaría que lo anecdótico —contextos narrativos de Cordes y de Estet— simbolizaría el entramado de la sociedad, mientras que los otros contextos, que están como interpolados en el conjunto de la narración y que hacen referencia a sucesos sólo reales en la intimidad del protagonista —póstumamente bautizado, Eladio Linacero—, que existen en la corporeidad de la narración sin relación, sin mención alguna de cronología que les fije en el proceso narrativo, significarían no sólo el ensimismamiento —que llegaría como solución de la tragedia del enfrentamiento de contextos, como antes dije—, sino la búsqueda de la personalidad, la busca afanosa de sí mismo, de los caminos de concienciación.

2. CONCEPTOS ANALITICOS PREVIOS

De todas estas precisiones preliminares surgen cuatro conceptos, que insistentemente han aparecido, aunque sea implícitamente, a lo largo de ellas. Estos conceptos son:

Interpolación: entiendo por tal no aquellos contextos narrativos que el autor haya podido añadir, después de una primera escritura, lo que si bien puede suceder, resulta imposible de averiguar en una obra cuando es contemporánea a nosotros, sino aquellos contextos narrativos que vienen a ser solución de continuidad de una narración sin soluciones de continuidad; en términos más corrientes, sin interrupciones. Estas interpolaciones son de dos tipos:

a) las que aparecen en el contexto narrativo total sin una determinación cronológica;

b) las que suponen, a pesar de estar fijadas cronológicamente, un retroceso en el tiempo narrativo, un recorrer el tiempo a contrapelo.

2. *Contexto sincrónico absoluto,* que, en cierto modo, por aproximación, sería un sustitutivo de la unidad de lugar aristotélica. Llamo la atención sobre este concepto analítico-instrumental precisamente porque la mayor sorpresa que nos reserva *El pozo* es que todo su contenido tiene una unidad de lugar desde el principio hasta el fin: el cuarto que habita Eladio Linacero y en dònde escribe lo que el lector conoce como unidad narrativa total.

3. *Contextos de diacronía menor,* aquellos contextos en los que la narración es expuesta de manera clásica y contienen un acervo de

acontecimientos y de relaciones entre personajes, aquéllos y éstos, tanto unos como otros entes de ficción.

4. *Contextos acrónicos,* aquellos en los que no hay signo alguno de tiempo ni relación alguna con los otros contextos señalados y en los que, por los que se fija el ámbito en el cual la personalidad busca el camino que le lleve a un máximo grado de concienciación.

La conclusión a la que se llega casi inevitablemente, después de estos conceptos analíticos previos, es clara y evidente por sí misma: Onetti llega hasta nosotros como un manipulador del tiempo: lo impulsa hacia adelante, lo detiene, lo hace retroceder, y esto siempre al servicio de una finalidad que también se nos manifiesta de manera clara, a modo de conclusión complementaria y previa: crear la semántica de la incomunicación.

Es evidente que todo esto tiene una significación general, pero que se enraíza en la textura lingüística de la obra literaria. Creo que no es necesario decir que en este somero análisis que presento de la obra liminar de Onetti he procedido de manera opuesta a como suele hacerse: he intentado primero captar el eje esencial de la narrativa, que he llamado, sin menosprecio en la palabra, sino tan sólo con intención descriptiva del hecho literario que trato, manipulación del tiempo; y es partiendo de esta manipulación del tiempo, aporía de todo proceso creador y humano, como lo es una obra literaria, de donde surge la variedad de fenómenos lingüísticos, lo característico en el plano de la escritura, que viene ante la mirada del crítico como infinitas figuras caleidoscópicas que enriquecen la visión axial y primera, confirmándola, y a la que me he referido en las páginas inmediatamente anteriores.

En lo que sigue de este mi análisis de *El pozo,* de Juan Carlos Onetti, aplicando los criterios de clasificación que acabo de apuntar de su materia literaria, veremos hasta qué punto está puesta en juego la posibilidad de la persona humana, como lugar geométrico en donde se da cita la incertidumbre de toda nuestra cultura, hasta el punto de ser también ingrata y desasosegante cuestión la posibilidad de que podamos llegar a una civilización de alcance universal. Bueno es que la obra de Onetti, ya desde este momento, tenga para nosotros el valor de un inmenso interrogante sobre nuestro tiempo, sobre el tiempo nuestro, algo así como un clamor humilde —porque hay mucha humildad y ternura en la forma literaria onettiana—, que pide cuenta no por lo que hemos hecho colectivamente, sino por lo que, colectiva, históricamente, hemos dejado de hacer; es como una acusación contra las omisiones de las estructuras sociales y contra las omisiones de

la mediocridad de los mismos frutos de la cultura hasta ahora conseguidos.

De esa humildad onettiana nace ese sabor de tristeza que nos deja la lectura de sus obras; pero si el pesimismo se disuelve en tristeza, es cierto que nunca vemos ante nosotros abiertas y amenazantes las fauces de la desesperanza. La obra onettiana es un canto de fe, al mismo tiempo que un salmo optativo por esta humanidad que pasa ante su mirada tan cargada de gestos vacíos y fraudulentos, sin significación posible. No, no es el acto gratuito de un André Gide; es la negación, en el mismo momento de gestarse, de toda finalidad a aquello que los hombres hacen ceñidos por el tiempo que prefigura y modela su personalidad.

La primera gran omisión, acaso la más irreparable por su misma materia, es la de haber perdido el tiempo que nos ha sido dado para hacer, para crear, y nada de cuanto se ha hecho, nada de cuanto se ha creado vale en verdad un comino; por eso el latir humano —porque decir el vivir ya sería excesivo— se ha convertido en indiferencia. Los personajes de Onetti se alzan de hombros con mucha frecuencia; su rostro se contrae no para expresar un sentimiento, sino para *muequear* el vacío interior de que son portadores y testimonio del alma huera que les habita. Pero no, nunca jamás desesperados; porque nunca pierden la débil esperanza de conseguir mejorar las cosas, como ese Larsen de *El astillero,* que se aleja hacia la leyenda con la fe puesta todavía en las posibilidades que se conservan en lo que ha sido imposible. La obra de Onetti es implícitamente un canto de esperanza en la capacidad de impulso hacia una utopía, no soñada tan sólo, sino realizable, y todos salen del mundo imaginario de la creación literaria con una mueca en el rostro, porque no han hallado respuesta a esta cuestión: ¿qué pudimos hacer que no hicimos?

3. INTERPOLACIONES

Este es, entre todos los procedimientos narrativos que emplea Onetti, y que yo me he permitido clasificar de manera provisional, para llevar a cabo de manera inmediata un análisis más a fondo de su temática, aquel que menos problemas ofrece y plantea al estudioso de la narrativa larga de Onetti. Creo, como en el caso de García Márquez, por indicar otro autor más cercano a nosotros en el tiempo, que tampoco debe desdeñarse el análisis de la narrativa corta de Onetti, porque en ella, como encontramos en Márquez, están muchas

de las claves menores de su gran obra literaria. Pero dejemos para otra ocasión la respuesta a esta interrogante.

Comenzaba diciendo que el sistema de interpolaciones que me permito señalar como índice primero indicativo de la significación de la novelística onettiana es bastante frecuente en *El pozo,* hasta tal punto que pronto se advierte que, sin llegar ni merecer el apelativo de procedimiento rudimentario, es, ciertamente, un procedimiento muy cómodo para el novelista incipiente, que es el Onetti de 1939, para dar talla y enjundia a su narración primera.

Esta simplicidad primera, por lo demás, rinde una beneficiosa ayuda a la claridad expositiva de la temática obsesionante que Onetti desarrolla en *El pozo:* nada menos y nada más que intentar penetrar en la hondura de la personalidad humana de Eladio Linacero, que es el propio Onetti. *El pozo* es una novela autobiográfica cien por cien, lo que no serán las que le siguen en el orden del tiempo. Y es lógico que así sea. Ahora bien, ese autobiografismo, que se justifica siempre en un autor novel, en el caso concreto de *El pozo* tiene una significación especial que no puedo menos que subrayar y poner el énfasis sobre ella.

Me refiero a este hecho verificable: el autobiografismo contribuye esencialmente a que el problema personalista que hay planteado en el fondo de esta novela de 1939 no se diluya en cuestiones y planteamientos más o menos desleídos y sin consistencia. No; Onetti, con su valentía al no soslayar la carga autobiográfica, centra la temática, y ésta adquiere concentración y al mismo tiempo concreción, que pocas veces se pueden encontrar en la historia de la novelística contemporánea. Quizá tuviéramos que recordar a Hermann Hesse en *El lobo estepario* o rememorar entre las sombras gozosas de nuestra memoria la silueta, como escapada de las mismas manos de Dios, de una Chantal de Clergérie, protagonista de *La joie* bernanosiana, o su *pendant, Monsieur Ouine,* también de Bernanos, escapado de los calofríos de la mentira más abismal que cabe en el alma humana, para encontrarnos con una problemática que mereciera ser comparada a la de Onetti; no estoy exagerando, puesto que me precipito a afirmar que, si bien hay el mismo intento de ahondar en la ontología humana en estos ejemplos citados —como en tantos otros que no me han venido a la mente—, también es cierto que el planteamiento de Onetti tiene sus peculiaridades. No en balde han pasado varios decenios desde cualquiera de los títulos citados hasta el momento —aciago para la cultura occidental— de 1939, en que ve la luz *El pozo.* Y a eso voy precisamente, como ya dije con otras palabras en las líneas liminares de este estudio: de un lado, a demostrar el enraizamiento

por derecho propio de Onetti en la tradición occidental; en segundo lugar, a demostrar que ese derecho es ejercido por él, como por sus compañeros de generación, con facultades literarias propias.

Para establecer esta relación de diferencias, nada mejor se me ocurre que decir que los autores europeos citados —entre otros tantos más posibles— plantean el problema del personalismo bajo expresión y modos literarios en los que no es poco el peso que ejercen sobre ellos los conceptos abstractos que, sobre todas las cuestiones, ha inventado la tradición europea. Por el contrario, Onetti quiere, desea llegar hasta la persona a través de vivencias, y esto no porque sobre él pese lo más mínimo la influencia existencialista. La existencia de Eladio Linacero no tiene relación con «estar-ahí», con «estar-en-sí», sino que se le viene a las manos como cuestión radical y externa, como un estar consigo mismo, de manera y forma y modo tan singular, que nada tiene que ver con lo que le rodea; es más: su propia vivencia es siempre rechazada por los demás; todo está muy cerca del ensimismamiento orteguiano, pero no es ensimismamiento, sino proceso de concienciación. He aquí otro matiz que no sólo le aparta de la inmediata tradición existencialista, sino que le hace antiexistencialista al modo sartriano de la idea. Si en el autor de *Les mots* hay una evidente toma de conciencia, también es verdad que esta conciencia permanece estática, Narciso ante las aguas del río por el que nada fluye. Toda capacidad de que el ser que soporta la propia conciencia pueda o piense siquiera en ser de modo distinto es algo imposible de imaginar en el proceso intelectual de Jean Paul Sartre.

A esto Eladio Linacero obtiene una respuesta. Ya veremos cuál sea. Mientras que ni el sistema sartriano llega a una respuesta válida ni tampoco la obtiene Roquetin, en la misma medida en que se va hundiendo en la telaraña del absurdo que él mismo teje a su alrededor, cayendo en la propia trampa.

Es más: creo que todavía puede hacerse otro planteamiento de la cuestión que estoy exponiendo. Para los autores existencialistas, los únicos con los que cabría una aparente similitud de preocupaciones, la necesidad de una respuesta, o sea la formulación de la cuestión sobre la existencia, viene después de la experiencia vital. Para Eladio Linacero la cuestión, la incógnita es el punto de partida, y su drama es el de quien verifica que se puede llegar a una respuesta. Nada hay en este razonamiento, planteamiento, que huela ni de lejos a existencialista.

Pero sí hay mucho de como una especie de soterrada veta atávica. Porque lo cierto es que si Linacero puede proceder de este modo y

según estos parámetros es porque adopta una actitud expectante ante sí mismo, porque se considera a sí mismo fenómeno natural observable y hace nacer en él la experiencia de un dios, un demonio, una fuerza que surge más allá de las posibilidades inteligibles de la persona, hace que ésta pueda ser capaz de crear un mundo para sí de sí misma. Creo que no hay por qué seguir eludiendo la idea que ya mis lectores tendrán en su cabeza: la formación de la persona, la transformación de la persona, el proceso de conciencia que sufren *los* protagonistas de Onetti, aunque su destino sea al final un valor o un balance negativo, es el proceso de formación de un mito antiguo. Y esto es cierto en la misma medida en que, sin acudir a los patrones abstractos de la tradición europea y cristiana, la concienciación de Eladio Linacero está presidida por una fuerza ajena a toda divinidad, pero no por esto menos preternatural.

Pero el mito moderno de la concienciación personal y su proceso, que nos ofrece Onetti, es eso, moderno; por tanto, no puede resbalar sobre él la tradición acumulada sobre el conocimiento del tiempo como aporía humana. En los viejos mitos precolombinos, en todos los mitos, los acontecimientos se suceden en el meollo de un acronismo absoluto. El mito moderno de la personalización que Onetti nos propone nace en la entraña misma de la temporalidad. De aquí ese malabarismo de buena ley, nada proustiano —que también es de buena ley—, que Onetti hace con los tiempos, el narrativo y el histórico, el acronismo interior de maduración de la persona y las sincronías menores y las diacronías que van disponiendo el ritmo narrativo, el tempo de la novela. Malabarismo de buena ley y nada proustiano, porque el tiempo en Onetti no es memoria histórica, sino autodefinición física del proceso de concienciación.

Encontramos una primera interpretación muy significativa en P. 50/9-17:

> Seguí caminando, con pasos cortos, para que las zapatillas golpearan muchas veces en cada paseo,

escribe Onetti en las dos primeras líneas del texto citado, y en las que nos dice hasta qué punto busca puntos de referencia sensoriales para ceñir su personalidad; busca una referencia en el exterior para que contraste con el mundo interior suyo, que es donde está la verdadera y auténtica realidad; por eso sigue escribiendo:

> Debe haber sido entonces cuando recordé que mañana cumplo cuarenta años;

e interrumpo de nuevo la cita para advertir la imprecisión del léxico con el que se hace referencia al proceso de la memoria, primera puerta abierta hacia el interior, y sigo copiando:

> Nunca me hubiera podido imaginar así los cuarenta años, solo y entre la mugre, encerrado en la pieza.

Aquí ha aparecido uno de los temas que inunda materialmente el léxico de Onetti con la palabra «mugre». Los adjetivos cualificativos pertenecientes al ámbito semántico de la miseria y de la desidia, posada sobre los objetos, tienen una función de contraste respecto al desarrollo de las experiencias interiores que tienen una significación implícita: el deseo de encontrar sentido a la vida. Pero esa experiencia llega a Eladio Linacero mediante el encuentro voluntario de un diapasón sensorial, auditivo y táctil:

> ... pasos cortos, para que las zapatillas golpearan muchas veces,

y esa sensación repetida hasta la monotonía aísla la conciencia del exterior y puede surgir el mundo interior, la interrogante sobre lo que es la vida, lo que han sido y han significado esos cuarenta años:

> Pero eso no me dejó melancólico. Nada más que una curiosidad por la vida y un poco de admiración por su habilidad para desconcertar siempre.

Y como para reforzar la vitalidad de la vigencia del mundo interior:

> Ni siquiera tengo tabaco;

Linacero, en este instante preciso, en el que nada le sucede en torno, en el que siente sólo su soledad y el peso de los años idos, no puede apelar a ese mínimo vínculo con el mundo exterior que es la necesidad insatisfecha de fumar.

Pero no puedo dejar pasar por alto otro elemento propicio para conocer la idiosincrasia de la creación literaria de Onetti: la negatividad que le entrega el contacto «mugriento» que le rodea le empuja todavía más hacia el fondo de sí mismo:

> Porque un hombre debe escribir la historia de su vida al llegar a los cuarenta años, sobre todo si le sucedieron cosas interesantes. (P, 50/18-20.)

Hay un texto especialmente significativo para comprender el alcance técnico que para Onetti tienen esas interpolaciones que suponen

un retroceso en la marcha diacrónica de la narración. Me refiero al que encuentro en P, 54/27-29:

> Pero la aventura merece, por lo menos, el mismo cuidado que el suceso de aquel fin de año. Tiene siempre un prólogo, casi nunca el mismo.

Nos dice Onetti. Pero he aquí que nos encontramos, en primer lugar, con una oposición entre «aventura» y «suceso», lo que quiere decir que tanto uno como otro término tienen para el autor una función distinta en la concepción general de su narrativa. La «aventura» para Onetti es el mundo interior, la materia base de sus acronías absolutas, no las acronías en sí mismas, mientras que el «suceso» es todo aquello que toma de sus vivencias reales. Pero al mismo tiempo surge la evidencia de que Eladio Linacero quisiera que tuvieran el mismo significado, la misma importancia para su biografía, tanto la «aventura» como el «suceso»; pero lo cierto es que aquélla, siempre que se da en él, refuerza su seguridad de poseer dominio absoluto sobre su conciencia, mientras que el «suceso» —«el suceso de aquel fin de año»— siempre suele desleírse, porque está conformado por la reacción de otros personajes —Ana María, Ester, Lázaro Cordés—, que dan como una contrarréplica a lo que Linacero quisiera —Onetti quisiera— que fuera la verdadera relación entre las vidas de los seres.

Más todavía: el texto añade (P, 55/3-7) las siguientes consideraciones, que nos permiten entrever hasta qué punto la «aventura» y sólo la aventura, es decir, todo cuanto acontece fuera de la diacronía o del desarrollo *in extenso* de la narración, es la única razón que Onetti tiene para escribir su vida, llegado a los cuarenta años:

> Pero, en todo caso (el lugar en donde tiene la aventura, materia interpolada,) es un lugar con nieve. Otra advertencia: no sé si cabaña o choza son sinónimos; no tengo diccionario y mucho menos a quien preguntar. Como quiero evitar un estilo pobre, voy a emplear las dos palabras, alternándolas.

La «aventura» adquiere carácter de impulso hacia la escritura, que resulta un hecho inevitable, después de haberse dado la experiencia interior, que es la materia interpolada, y que además es lo único importante en sí misma, independiente de que circunstancias ambientales se den; por eso escribe Onetti, completando los dos textos inmediatamente antes citados:

> Es en Alaska, cerca del bosque de pinos donde trabajo. *O* en Kondikle, en una mina de oro. *O* en Suiza, a miles de metros de altura, en un chalet en donde me he escondido para poder terminar en paz mi obra maestra. [Era un sitio semejante donde estaba

Iván Bunin, muy pobre, cuando a fines de un año (nueva imprecisión cronológica) le anunciaron que le habían dado el Premio Nobel.] Pero en todo caso es un lugar con nieve.

De este modo, por medio de este procedimiento de introducir la más absoluta imprecisión, cronológica y geográfica, la aventura es aventura, pero interior, porque el autor la exime de todo condicionamiento externo, de tal manera que no es el fruto, las consecuencias de unas circunstancias concretas dadas. Lo único que importa resaltar es que esa aventura tiene lugar dentro de uno mismo; por eso la única circunstancia que conviene enfatizar es que la aventura se da dentro y que de eso es de lo que se nutre la «obra maestra». Y dada esa «aventura», es obvio que se nos demuestra que hay una evidente voluntad de escritura, que necesita de la «nieve» —tópico literario, de aislamiento y de concentración de la persona en un ámbito reducido: la interioridad en donde tiene lugar la aventura— para que esa obra pueda ser escrita. Por tanto, resulta que la aventura interior e íntima búscase a sí misma, como algo insólito, que tuviera su razón de ser en la configuración espiral o en círculos concéntricos para poder constituirse en realidad o entidad con valor moral, personal. La aventura es la escritura y la escritura es aventura. De no ser así, tendría toda la importancia debida y tradicional el lugar geográfico en donde sucede la aventura; pero ésta puede suceder en cualquier lugar geográfico, porque de la misma manera que nada importa su ubicación en el tiempo, tampoco es importante o crucial su ubicación en el espacio; es otra manera de decirnos que lo vivido interiormente, lo que nutre el alma del poeta, es mucho más importante que lo que sucede a su alrededor. Es evidente, en pura lógica, que todo nos permite esperar que encontremos, en la página más impensada de este relato extenso de Onetti, el clímax de lo imaginario, mejor dicho, del mundo verdadero: lo interior, lo incomunicable.

En este sentido necesito detener mi atención en el clímax de acumulación de elementos imaginarios, ajenos absolutamente al contexto narrativo cronológico y verificable que contiene el sexto parágrafo en que Onetti divide su novela *El pozo*. El parágrafo aludido se extiende desde la línea ocho de la página 55 hasta el final de la página 56. Es la interpolación materialmente más extensa.

La imprecisión cronológica y geográfica que acabo de señalar en el texto inmediatamente anterior se confirma en el siguiente parágrafo, al que ahora voy a referirme; por ejemplo, con el empleo de verbos en pretérito indefinido:

En Alaska, estuve aquella noche...,

lo cierto es que no es una forma muy exacta de hablar ni en lo que se refiere al tiempo ni en lo que se refiere a la más mínima parcela del mismo: «aquella»; sin embargo, este lexema añade imprevisión, ciertamente, al modo indefinido verbal, pero al mismo tiempo da un cierto sabor singular; resalta la significación de un momento preciso y concreto, en lo posible, de la aventura imaginada que relata.

Pero si se puede decir que estamos ante el parágrafo en donde se da el clímax de lo imaginario de la aventura interior, con toda su validez, es porque aquí nos encontramos con toda una acción diacrónica—en el breve espacio de una velada en la taberna del Doble Trébol—, en donde surgen personajes de imaginación, con exponentes definitorios de su personalidad:

> Wright, el patrón;
> el *sheriff* Maley;
> Raymond, *el Rojo*, siempre impasible fumando su pipa;

personajes que parecen estar tomados, por sus mismos apelativos o sobrenombres, de una novela de James Oliver Curwood o Zane Grey. Pero Onetti, Eladio Linacero, renuncia pronto a esta historicidad imaginada y se adentra tan profundamente como puede en la hermosa fugacidad de su aventura en Alaska, en donde «estuvo» una «aquella» noche:

> Hay que ponerse nuevamente la chaqueta de pieles, el gorro, los guantes, recoger el revólver.

Y la imprecisión soñada, imaginada, se reviste de posibilidad cronológica, de imposibilidad real:

> Algunas veces intentan asaltarme o descubro ladrones en el aserradero.

He aquí hechos posibles, que son imposibles, con la frecuencia que la imaginación, la aventura sugiere sucederse. Y sigue Onetti:

> Pero por lo general este viaje no tiene interés y hasta he llegado a suprimirlo.

Por supuesto, lo ha suprimido de su mundo interior, ha prescindido de él como elemento integrador e integrante de la «aventura», porque no resulta un suceso verosímil en la inverosimilitud con que le agrada vivir hacia dentro de sí mismo, forjando su propia personalidad:

> ... conservando apenas un momento en que levanto la cara al cielo, la boca apretada y los ojos entrecerrados, pensando en que muy pronto tendremos una tormenta de nieve y puede sorprenderme en el camino.

La decisión de suprimir un acontecimiento posible abre las puertas a otra posibilidad de aventura: el riesgo de verse envuelto en una tormenta de nieve. Pero ni el suceso suprimido ni la tormenta de nieve acontecen nunca en la interpolación ensimismada, que se enriquece con nuevas imprecisiones estilísticas:

> *Después estoy* en la cabaña.

Después ¿de qué?; ¿tras qué avatares consigue estar? El proceso consiste en inventar esta nueva verosimilitud para imaginar una nueva aventura, también imprecisa en tiempo y lugar:

> ... la aventura de las diez mil cabezas de ganado.

Pero en esta interpolación que ahora comento, a diferencia de la anterior, son otros elementos los que ciñen la subjetividad del protagonista en busca de centrar en su interior el mundo imaginario. Antes era el ruido monótono de las zapatillas, la mesura del tiempo por el ruido sórdido de los pasos sordos sobre el piso lleno de mugre, como los objetos que lo rodeaban, y en medio de los cuales surge la luminosidad del yo interior.

Ahora también encuentro un cúmulo de sensaciones visuales y táctiles, que en su misma fuerza y constancia querida ponen límites al cuerpo físico para que dentro de este cuerpo surja el enriquecimiento posible del mundo de la aventura, la plenitud de una vida sólo verosímil, pero no real:

> Miro el movimiento del fuego y *acerco el pecho al calor*...
> el fuego ondea delante de mis ojos, sube, desaparece, vuelve a alzarse bailando...,
> iluminando mi cara inclinada, *moldeándola* con su luz roja...,
> hasta que puedo sentir la forma de mis pómulos, la frente, la nariz, casi tan claramente como si me viera en un espejo...
> pero de manera más profunda.

Y tras entrar más profundamente en sí mismo, después de que el mundo sensorial le ha brindado sus límites físicos, comienza, en verdad, la verdadera aventura, con todas sus imprecisiones cronológicas; la aventura sólo mantiene una relación de sucesión; es sucesiva a las sensaciones visuales y táctiles que antes he mencionado; pero la aventura no guarda relación alguna con la sincronía del relato:

> Es entonces que la puerta se abre y el fuego se aplasta como un arbusto, retrocediendo temeroso ante el viento que llena la cabaña. Ana María entra corriendo. Sin volverme, sé que es ella y que está desnuda. Cuando la puerta vuelve a cerrarse, sin ruido, Ana María está ya en la cama de hojas esperando.

Hasta es necesario que el protagonista imagine que la puerta se abre y se cierra sin ruido, para acentuar más el ámbito estanco interior de la aventura imposiblemente real, porque nos ha dicho en páginas anteriores:

> En el mundo de los hechos reales yo no volví a ver a Ana María hasta seis meses después. Estaba de espaldas, con los ojos cerrados, muerta, con una luz que hacía vacilar los pasos y que le movía apenas la sombra de la nariz. Pero ya no tengo necesidad de tenderle trampas estúpidas. Es ella la que viene por la noche, sin que yo la llame, *sin que sepa de dónde sale.* Afuera cae la nieve y la tormenta corre ruidosa entre los árboles. Ella abre la puerta de la cabaña y entra corriendo. Desnuda, se extiende sobre la arpillera de la cama de hojas. (P, 54/17-26.)

Este es el texto en el que Onetti inventa los elementos esenciales de su aventura interior, la verdadera vida, mientras que son pocas las variantes que esos mismos elementos introducen al tratarlos en el parágrafo anterior, al que inmediatamente antes me refería:

> Esta es la aventura de la cabaña de troncos (P, 56/23-4),

y mientras la aventura sucede, y la unión entre el protagonista y Ana María es una posibilidad,

> ... el fuego baila y mueve las sombras, engañoso. (P, 56/37-8.)

Pero ahí están las sensaciones, para dar fe que no hay engaño:

> Esto, lo que siento, es la verdadera aventura (P, 57/19-20),

que sólo puede ser interior, e, insisto, es incomunicable, como verdadera vida, o, al menos, como símbolo de la verdadera vida:

> El resultado de las dos confidencias me llenó de asco (P, 57/29-30),

este es el resultado cuando se quiere comunicar la verdadera vida: la incomunicabilidad de la persona, la incapacidad de los demás para comprender, para llegar hasta el fondo de uno mismo, de lo que en verdad es uno mismo. Y en el fondo de uno mismo hay un infinito, casi siempre silenciado fervor ansioso de belleza:

> Parece idiota entonces contar lo que menos interés tiene. Pero hay belleza, *estoy seguro,* en una muchacha que vuelve inesperadamente, desnuda, una noche de tormenta, a guarecerse en la casa de leños que uno mismo se ha construido, tantos años después, casi en el fin del mundo. (P, 57/20-25.)

Aquí está, como en síntesis perfecta y armoniosa, toda la semántica de los elementos que Onetti emplea para construir esos contextos de su narrativa que he designado con el nombre de interpolaciones y que definí páginas antes. La semántica de la belleza como fin de la búsqueda intelectual por encima de la mugrienta faz de la realidad palpable. La semántica de la desnudez del cuerpo humano, no sólo como símbolo de esa misma belleza, querida, buscada, sino como encarnación de esa sencillez de plenitud que es el mundo interior, que es condición esencial de la verdad de cada uno, pesado lastre que se lleva sobre el hombro, hasta el fin del camino, allí, en lugar utópico fuera de todo espacio y tiempo, en donde es posible construir la casa, la cabaña o la choza, con las propias manos: la cincelación, esmerada, cuidadosa, con ternura, de lo que contiene lo mejor de los valores que se han ido acumulando en el corazón de la persona, o que ésta ha creado, como quien cuida un árbol, dentro de sí misma, en lo más íntimo de su secreto.

Creo que, después de lo que hasta aquí he expuesto en torno a la primera novela de Onetti, me permite definir a éste —y con poca provisionalidad, y aun con menos apriorismo—: bien puede decirse que nos encontramos con el novelista cuya temática se centra en la búsqueda de la personalidad, para resolver de este modo la angustia de la pureza perdida, de la ingenuidad —en el más auténtico sentido de la palabra:

> Lo malo es que el ensueño no trasciende, no se ha inventado la forma de expresarlo, el surrealismo es retórica (esta consideración cultural de Onetti merece un tratamiento aparte del que exige el contenido de estas páginas). *Sólo uno mismo, en la zona de ensueño de su alma, algunas veces.* (P, 60/16-19.)

Ya hemos visto, sin embargo, que el ensueño, que es la verdadera aventura, es precisamente lo más incomunicable de la persona misma, pero es tanto más incomunicable cuanto más auténtica es la aventura, más auténtico el contenido del ensueño, es decir, más carga de personalismo lleva consigo:

> ... todo lo que había pasado antes (de los acontecimientos reales) y hasta con mi relación con ella (Ester) desde meses atrás quedó alterado, lleno, envuelto por una niebla bastante espesa, *como la que está rodeando, impenetrable, al recuerdo de las cosas soñadas. (Ibíd.,* 24-25.)

Debo referirme ahora, de manera especial, a otro clímax de la narrativa de *El pozo,* en donde se nos precisa de un modo claro, como un logro conseguido tras una meditación de lo que se ha es-

crito: es decir, como una etapa más avanzada en la elaboración del propio pensamiento. Es el parágrafo número XI, según mi personal numeración de los bloques expositivos de Onetti, que ocupa las páginas 62/16-37 y 63/1-42.

Y si me agrada insistir en este parágrafo de Onetti, de *El pozo,* es porque en su contexto veo las cuatro ordenadas analíticas que antes expuse y que, centrándome sólo en la primera, las interpolaciones, dejo para mi libro sobre Onetti, el análisis de las otras tres *in extenso,* apuntando en esta ocasión su entidad y su funcionalidad narrativa.

Creo que es conveniente en esta última parte de mi contribución, rendida al homenaje onettiano, decir que no nos encontramos ante un texto, un parágrafo, en el que prive la interpolación, sino que en él abundan los elementos diacrónicos y los sincrónicos en menor número que las interpolaciones ciertamente, pero sobre todo aflora, por vez primera, la acronía, que es el punto cumbre de la técnica narrativa de Onetti, en mi opinión. De aquí que acaso no sea inútil una descripción somera del relato al que voy a referirme.

Eladio Linacero está todavía recordando la amarga experiencia que ha tenido con Ester al convertirla en confidente de sus sueños, de su íntima personalidad. El «asco» tiene todavía regusto en su boca y en sus pensamientos:

> ... por aquel tiempo no venían sucesos a visitarme en la cama antes del sueño. (P, 62/31.)

En sustitución de las auténticas aventuras vividas por su imaginación afloran los recuerdos históricos, el tiempo ido, sucesos cronológicamente sellados: su fracasado matrimonio con Cecilia Huerta de Linacero. Lo más importante que Onetti nos dice sobre esta página biográfica de su protagonista no es que el matrimonio se disolviera, sino lo que había sido el amor para Eladio Linacero, para el propio Onetti, de tan amarga fortuna amorosa:

> Había habido algo maravilloso creado por nosotros,

nos dice en el lugar antes citado. Pero advirtamos la imprecisión cronológica el tiempo exacto se ha difuminado en la memoria, porque se ha convertido en experiencia, rica experiencia interior, pero sobre esa creación en común, el amor, hecho por los dos, no habían incidido elementos homólogos por ambas partes; la heterogeneidad con que Linacero y Cecilia contribuyeron a la personificación de

ese amor es la causa de que no sólo el amor fuera imposible, sino de que Linacero optara para siempre por el mundo de la aventura, de lo posible sólo con la voluntad incomunicada:

> Cecilia era una muchacha (admitamos el indeterminado), tenía trajes con flores de primavera, unos guantes diminutos y usaba pañuelos de tela transparentes que llevaban dibujos de niños bordados en las esquinas (detengamos nuestra atención en que Cecilia, el otro, la alteridad, entre a formar parte de la descripción narrativa por medio de elementos externos, apersonales, despersonalizantes incluso, puesto que poco importa que fueran éstos característicos de Cecilia, por poderlo ser no de *una*, sino también de *otra* muchacha cualquiera que no se llamara Cecilia, es decir, Onetti nos sitúa ante una universalización de la anécdota y, al mismo tiempo, de la tragedia que le separó de la mujer que junto a él había creado, según él creyó, «algo maravilloso»). *Como un hijo,* el amor había salido de nosotros. Lo alimentábamos, pero él tenía su vida aparte. Era mejor que ella (ya estamos ante una doble alteridad: frente a Linacero, de una parte, Cecilia; de otra, el amor de entrambos). Era mejor que ella, mucho mejor que yo. ¿Cómo querer compararse con aquel sentimiento, aquella atmósfera que a la media hora de salir de casa me obligaba a volver, desesperado, para asegurarme de que ella no había muerto en mi ausencia? (he aquí el tema de la dependencia como una expresión del amor que se quiere vivir comunicadamente). Y Cecilia, que puede distinguir los diversos tipos de carne de vaca y discutir seriamente con el carnicero cuando la engaña, ¿tiene algo que ver con aquello que la hacía viajar en el ferrocarril con lentes oscuros, todos los días, poco tiempo antes de que nos casáramos, «porque nadie debía ver los ojos que me habían visto desnudo»?

Y añade, confirmando mi hipótesis interpretativa:

> El amor es maravilloso y absurdo e incomprensiblemente visita a cualquier clase de *almas.* Pero la gente absurda y maravillosa no abunda, y las que lo son es por poco tiempo, en la primera juventud (ahora podemos comprender la duplicidad de Cecilias, la que discute con el carnicero, la que usa gafas oscuras *antes del matrimonio).* Después comienzan a aceptar y se pierden.

He aquí pues, que Onetti está apuntando, mejor dicho: está explicando que existe un proceso de *cotidianización* de la personalidad, que consiste en perder sus posibilidades de ser absurdas y maravillosas, según lo que los entes cotidianos llaman y entienden por tal. Es decir, está apuntando a todo un proceso de cristalización, de impermeabilización de la persona; del alma, gustaría él de decir. Cuando advirtió en Cecilia que ese proceso de cristalización no sólo

se había consumado, sino que ésta ya se había vuelto impermeable a cualquier incitación de toda forma de amor «maravilloso y absurdo», quiso poner a prueba, verificar que en él persistía sensible la capacidad para seguir siendo él mismo, la capacidad para vivir «verdaderas aventuras», y sucedió todo cuanto nos cuenta en el parágrafo que yo he numerado con el ordinal VIII: V. P, 64/29-33 y 65/1-40, que cito *in extenso,* para evitar molestias a mis lectores y porque sería casi cometer un crimen de lesa honestidad romper su continuidad narrativa:

> Aquella noche nos habíamos acostado sin hablarnos. Yo estuve leyendo, no sé qué, y a veces, de reojo, veía dormirse a Cecilia (advirtamos la imprecisión de la sincronía narrativa, el tiempo sin límites indefinidos). Ella tenía una expresión lenta, dulce, casi risueña, una expresión de antes (he aquí que la sincronía se hace diacronía por medio a la referencia a momentos idénticos que no son idénticos a los ahora vividos, relatados), de cuando se llamaba Ceci, para la que yo había construido una imagen que ya no podía ser recordada (de nuevo la incidencia, la convergencia en un mismo instante de la memoria de la diacronía del pasado con el presente sincrónico de dos seres). Nunca pude dormirme antes que ella. Dejé el libro y me puse a acariciarla con un género de caricia monótona que apresura el sueño (la monotonía de la caricia, repite el tiempo, es como repetición del tiempo, y hasta se podría decir que en cierto sentido subjetivo detiene el paso diacrónico: la convergencia con la sincronía se hace exacta y única). Siempre tuve miedo de dormir antes que ella, sin saber la causa. Aun adorándola, era así como dar la espalda a un enemigo (siente la enemistad del ser amado porque la clarividencia de su alma «absurda y maravillosa» presiente la cristalización ya en sus etiologías más superficiales). No podía soportar la idea de dormirme y dejarla a ella en la sombra, lúcida, absolutamente libre, viva aún. Esperé a que se durmiera completamente, acariciándola siempre, observando cómo el sueño se iba manifestando por estremecimientos repentinos de las rodillas y el nuevo olor, extraño, apenas tenebroso, de su aliento (ya está aquí el mundo sensorial con su función de poner límites a los seres físicos para hacer sobresalir su estado anímico). Después apagué la luz y me di media vuelta esperando, abierto al torrente de imágenes.

Ya se ha consumado la ruptura anímica entre Cecilia y Linacero: aquélla duerme mientras éste se entrega, pasivo, a la verdadera vida de su interiorización.

> Pero aquella noche no vino *ninguna aventura para recompensarme* del día. Debajo de mis párpados se repetía, tercamente, la imagen ya lejana.

Es decir, que el diacronismo pretérito se hace presente sincrónico y sustituye a la ausencia de conciencia de sí mismo, por la ausencia de aventuras recompensadoras de la realidad vivida en el día:

> Era, precisamente, la rambla a la altura de Eduardo Acevedo, una noche de verano, antes de casarnos. Yo la estaba esperando apoyado en la baranda, metido en la sombra que olía intensamente a mar (otra vez, una vez más, las sensaciones ciñendo la conciencia de lo vivido). Y ella bajaba la calle en pendiente con los pasos largos y ligeros que ella *tenía entonces,*

es decir, una alusión clarísima de que la personalidad de Cecilia ya no se manifiesta de la misma manera, en su exterior, porque no sigue siendo la misma,

> ... con un vestido blanco y un pequeño sombrero caído contra una oreja. El viento la golpeaba en la pollera, trabándole los pasos, haciéndola inclinarse apenas, como un barco de vela que viniera hacia mí desde la noche,

es evidente la voluntad de Onetti de agregar a la narración de un recuerdo histórico, situado en un tiempo más o menos exacto, de tópicos imaginarios, de cuento, de misterio, de posibilidades.

> Trataba de pensar en otra cosa, pero apenas me abandonaba veía la calle desde la sombra de la muralla y la muchacha, Ceci, bajando con un vestido blanco.
>
> Entonces tuve aquella idea idiota como una obsesión. La desperté; le dije que tenía que vestirse de blanco y acompañarme. *Había una esperanza, una posibilidad de tender redes y atrapar el pasado y la Ceci de entonces.* Yo no podía explicarle nada; era necesario que ella fuera sin plan, no sabiendo para qué. Tampoco podía perder tiempo, la hora del milagro era aquella, en seguida. Todo esto era demasiado extraño y yo debía tener cara de loco. Y se asustó y fuimos. Varias veces subió la calle y vino hacia mí con el vestido blanco, donde el viento golpeaba haciéndola inclinarse. Pero allá arriba, en la calle empinada, y la cara que se acercaba al atravesar la rambla debajo del farol era seria y amarga. No había nada que hacer y nos volvimos.

Hasta aquí el largo texto onettiano, necesario; la consecuencia narrativa es que Cecilia pide el divorcio. Pero lo importante es que se había roto la posibilidad de compartir algo «maravilloso y absurdo», porque

> ... hay varias maneras de mentir, pero la más repugnante de todas es decir la verdad, toda la verdad, ocultando el alma de los hechos. Porque los hechos son siempre vacíos, son recipientes que tomarán la forma del sentimiento que los llene. (P, 64/14-18.)

y lo cierto es que Cecilia, y Ester y Cordes, habían perdido toda capacidad, cristalizadas sus almas, para llenar de sentimiento, maravilloso y absurdo, sus gestos. Podían seguir viviendo cristalizados. Sólo cristalizados.

Eladio Linacero, Juan Carlos Onetti, han elegido el camino de la aventura hacia el encuentro de sí mismo, a través de las decepciones mugrientas de la vida; en busca de la luz a través de las luces oscuras.

JOSE VILA SELMA

Félix Boix, 6
MADRID-16

«EL POZO» Y «LA VIDA BREVE»: PARALELISMO E INTERPRETACION

La novela de Onetti (1) como género literario es obra de diseño escueto y admirable logro; lo coloca entre los grandes narradores contemporáneos (2). Onetti se revela en su novela como el creador de un mundo artístico extraordinario, que muestra al hombre sin reservas ni concesiones dondequiera éste se halle, sea cual fuere su circunstancia y su nivel social.

El universo artístico de Onetti convoca una visión angustiosa de la existencia con carencia absoluta de sentimentalismos e idealizaciones; pero a pesar de su luz profundamente amarga y desesperan-

(1) Juan Carlos Onetti (1909), escritor uruguayo, vive quince años en Buenos Aires, donde publica cinco de sus obras más importantes; la acción de su obra se ubica significativamente a ambas márgenes del río de la Plata, en Buenos Aires y en Montevideo, o en la ciudad de la imaginación, concreción de ambas, Santa María. Tiene Onetti en su haber literario hasta la fecha ocho novelas: *El pozo, Tierra de nadie, Para esta noche, La vida breve, Los adioses, Juntacadáveres, Para una tumba sin nombre, El astillero;* entre sus cuentos más notables se hallan los siguientes: «Un sueño realizado», «Bienvenido, Bob»; «Esbjerg en la costa», «La casa de la arena», «Historia del Caballero de la Rosa», «El álbum», «Mascarada», «El infierno tan temido», «Tan triste como ella», «La cara de la desgracia», «Justo el treinta y uno», «La novia robada», «Jacob y el otro». El carácter vanguardista de la narrativa onettiana hizo que fuera injustamente desdeñada; la valoración de su obra llega hasta nosotros a través de la nueva narrativa hispanoamericana cuando se proclama el mérito de Cortázar, Vargas Llosa, García Márquez y estos autores reconocen en Onetti un maestro. Hoy parece incomprensible que en 1955 su obra maestra *El astillero* sólo lograra una mención, frente a obras completamente obsoletas hoy, en el concurso de la Editorial Fabril, de Buenos Aires; en 1941 *Tierra de nadie* había obtenido el segundo premio en el concurso organizado por la Editorial Losada; el primer premio se otorgaba a *Es difícil empezar a vivir,* de Bernardo Verbitsky, autor olvidado ya; en el mismo año es postergado Onetti ante Ciro Alegría, como explica José Donoso: «Es muy probable que los premios literarios hayan sido creados por algún demiurgo sarcástico para subrayar la carcajada con que el tiempo se venga de las certidumbres. En todo caso los premios sirven para otear desde ellos el panorama, y avergonzado, uno se pregunta cómo es posible que lo que hoy parece tan evidente, ayer pudo parecer siquiera dudoso.. Ejemplar en cambios de perspectiva dentro de la literatura latinoamericana fue el concurso internacional de 1941 con el peruano Ciro Alegría y el uruguayo Juan Carlos Onetti» («Prólogo» en *El astillero, Madrid,* 1970, pp. 11-15). El fallo del jurado literario en favor de Ciro Alegría se entiende, como dice Donoso, al tomar en cuenta la sensibilidad literaria del momento histórico; en 1941 el valor novelesco aparecía en función directa con la dimensión social y política, que deslindaba un sector de la realidad latinoamericana, aceptada de antemano; se valoraba además una literatura sin ambigüedades, de denuncia de los males, de esperanza y de afirmación; seguía la tradición realista de exposición de injusticias, desgracias, costumbres y paisajes, llamada la novela de carácter telúrico.

(2) Arturo Sergio Visca: Véase también *Antología del cuento uruguayo,* Montevideo, 1962, páginas 5-17.

zada, de su inhumanidad, domina la irresistible verdad que brota del libre fluir de la conciencia comprensiva del creador, de su profundo verismo, de la enorme dignidad de su humano predicamento.

Onetti ubica la acción novelesca en una situación temporal y espacial cotidiana y, por medio de la antítesis, la presenta como el desgarramiento de una situación convencional; personajes y acción descritos nos resultan familiares, y, sin embargo, el desarrollo descubre a medida que avanza una situación anómala, insólita; nos revela en la maraña de las relaciones humanas —cuyo nudo esencial es siempre la relación hombre y mujer— las hondas vibraciones de la psiquis, sus fuerzas oscuras, el terror ante el colapso de la vida sin alternativas, la conciencia de desastre interior; el hombre, prisionero en su atormentado y cotidiano ser perecedero, como expresa Brausen, uno de sus caracteres más representativos: «Entre tanto, soy este hombre pequeño y tímido, incambiable, casado con la única mujer que seduje o me sedujo a mí, incapaz, no ya de ser otro, sino de la misma voluntad de ser otro» [670] (3). La muerte aletea constante y siempre victoriosa en la derrota de la voluntad, en su enorme cansancio de vivir y su negación final, que Linacero revela: «Tengo asco por todo, ¿me entiende? Por la gente, la vida, los versos con cuello almidonado» [74]. «Todo en la vida es mierda, y ahora estamos ciegos en la noche, atentos y sin comprender» [75].

Eladio Linacero, el protagonista de *El pozo* —novela corta, que muy acertadamente considera Rodríguez Monegal, clave de la obra posterior de Onetti— es el precedente de Juan María Brausen, personaje central de *La vida breve*, fruto artístico ambicioso y complejo, que sitúa a su autor definitivamente como uno de los grandes maestros de la narrativa hispanoamericana (4).

Linacero y Brausen son desarraigados, hombres de nervios irritados, aislados en la gran urbe moderna: «Yo [Linacero] soy un hombre solitario que fuma en un sitio cualquiera de la ciudad» [75]; son vagabundos, *declassés*, fracasados (5); es el suyo el más sombrío nihi-

(3) Entre paréntesis la numeración de las páginas que corresponden a la de la nota de la edición: *Juan Carlos Onetti: Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1970.

(4) Luis Alfonso Díez: «Aproximación a J. C. Onetti», *Revista de Occidente*, Madrid, diciembre 1970, núm. 93, pp. 376-377.

(5) Escribe Linacero en *El pozo*: «Digo otra vez que [Lázaro] me da mucha lástima. Pero el animal sabe también defenderse. Sabe llenarse la boca con una palabra y la hace sonar como si escupiera: «¡Fraa...casado!» [69]. Es significativo el nombre del compañero que habita en la misma pieza y que simbólicamente apunta a una resurrección. Lázaro es un ferviente creyente en la revolución, que se «inventa el apocalipsis; me habla del día de la revolución». Linacero, que ha descendido al nihilismo más absoluto, se burla de su fe: «Mirá, viejo. Me da lástima porque sos un tipo de buena fe. Son siempre los millones de otarios como vos los que van al matadero. Pensá un poquito en todos los judíos que forman la burocracia staliniana.» El fracaso de Linacero está más allá de toda posible remisión.

lismo, en bancarrota absoluta de valores, sin *raison d'être* que ofrezca un propósito a su quehacer, inhábiles para acomodarse a las normas mecanizadas de la civilización contemporánea; seres atormentados por depresiones, enfermos cuya excitabilidad y exasperación los llevan a la catástrofe, empujados por una fuerza interior desintegradora, hostil a la sociedad; su anhelo confesional se confunde con un impulso exhibicionista e histriónico; han disipado su energía vital, su inteligencia y existen sin relación directa con la vida, vertidos hacia dentro, analizando sus instintos e impulsos, entregados alternativamente a fantasías y a visiones absurdas, demenciales en su ansiedad por estar en otra parte cualquiera en su fuga del presente.

Fantasía y realidad coexisten en un doble plano en *El pozo* y *La vida breve*. En *El pozo* la fantasía exalta en Alaska el encuentro del narrador con la naturaleza en el bosque y en las montañas; esta huida epitomiza la peregrinación al lugar paradisíaco de suprema armonía en el orden esencial; es donde en un plano mítico se existe a salvo de la fugacidad destructora del momento, el recinto mágico donde la naturaleza posee luminosidad y frescor perpetuos; donde es posible el ser puro e individual por encima del amor y del deseo de unión, en maravilloso estado de libre y orgullosa individualidad, que no acepta obligaciones permanentes con los demás. (Es lo que la Queca representa para Brausen, como veremos más adelante.)

> En Alaska estuve aquella noche hasta las diez en la taberna del Doble Trébol. Hemos pasado la noche jugando a las cartas, fumando y bebiendo... A las diez, puntualmente, me levanto, pago mi gasto y comienzo a vestirme. Hay que ponerse nuevamente la chaqueta de pieles, el gorro, los guantes, recoger el revólver. Tomo un último trago para defenderme del frío de afuera, saludo y me vuelvo a casa en el trineo. Algunas veces intentan asaltarme o descubro ladrones en el aserradero. Pero, por lo general, este viaje no tiene interés y hasta he llegado a suprimirlo, conservando apenas un breve momento en que levanto la cara hacia el cielo, la boca apretada y los ojos entrecerrados, pensando en que muy pronto tendremos una tormenta de nieve y puede sorprenderme en camino. Diez años en Alaska me dan derecho a no equivocarme. Azuzo los perros y sigo [55].

En un nievel profundo esta huida de la civilización a la naturaleza en la imaginación de Linacero es la búsqueda de la perdida inocencia, el reconocimiento íntimo de su culpabilidad, la repulsa de los males que aquejan a la sociedad contemporánea; de la disparidad entre lo que se profesa creer y la conducta práctica y la obsesión monomaníaca con el éxito material. La Alaska de la imaginación de Linacero es el país joven y bárbaro donde los moradores no se someten a los

encauzamientos formales y viven en desafío perenne con el ambiente, en peligrosa fascinación con lo insólito y azaroso. La aventura es la raíz misma de la constitución de una vida indomable, distendida torrencialmente, y ante la cual los tinglados de la cultura son obsoletos; representa una antítesis apasionada a la estandarización de la existencia en una sociedad mecanizada, sin margen para la aventura, y que condena toda valoración de exaltación personal, de rebeldía y de violencia. El plano de la realidad en el que se halla ubicado el personaje, Linacero, ofrece el contraste más extremo con el de la fantasía así transcrita:

> Hace un rato me estaba paseando por el cuarto y se me ocurrió de golpe que lo veía por primera vez. Hay dos catres, sillas despatarradas y sin asiento, diarios tostados de sol, viejos de meses, clavados en la ventana en el lugar de los vidrios.
>
> Me paseaba con medio cuerpo desnudo, aburrido de estar tirado desde mediodía, soplando el maldito calor que junta el techo y que ahora, siempre, en las tardes, derrama adentro de la pieza. Caminaba con las manos atrás, oyendo golpear las zapatillas en las baldosas, oliéndome alternativamente cada una de las axilas. Movía la cabeza de un lado a otro, aspirando, y esto me hacía crecer, yo lo sentía, una mueca de asco en la cara. La barbilla, sin afeitar, me rozaba los hombros [49].
>
> Seguí caminando con pasos cortos para que las zapatillas golpearan muchas veces en cada paseo. Debe haber sido entonces que recordé que mañana cumplo cuarenta años. Nunca me hubiera podido imaginar así los cuarenta años, solo y entre la mugre, encerrado en la pieza [50].

La sordidez física de la habitación es una metáfora de la degradación moral de Linacero, morador de esas habitaciones-ataúdes, que reveló Dostoyewsky en la gran ciudad gris y negra; es en vano intentar emerger en un movimiento centrífugo desde su hondonada subterránea más allá de la racionalidad; de la profundidad subconsciente, del pozo, como apunta el título; el miedo y la angustia se hallan presentes en el sentido kierkegaardiano de *Furcht y Angst* (6); el pozo, como el subterráneo dostoyewkiano—recordemos el paralelismo entre el anónimo narrador de *Notas del subterráneo* y Linacero, ambos de la misma edad e iguales circunstancias (7)—, es la parábola de la íntima ena-

(6) Véase S. Kierkegaard: *Fear and Trembling* (trad. y citas de W. Lowrie), Princeton University Preess, Princeton, 1941, x, xii, xviii, xxix.

(7) La alienación del hombre, que lo divorcia de la vida real y de sus semejantes también lo expresó magistralmente con anterioridad, Gogol en *El diario de un loco,* obra verdaderamente estremecedora, que describe el horror del individuo, perdido en el pantano de su libertad ilimitada. Gogol, Dostoyewsky y Tolstoi ya dieron el grito de alarma ante el peligro de la libertad ilimitada y la soledad del hombre en la sociedad racionalista y materialista de la Europa Occidental y vieron la salvación del hombre en la solidaridad y en el amor.

jenación del hombre con todas sus graves implicaciones: su soledad cósmica, su desamparo ante las fuerzas ciegas de la contingencia, su incapacidad de amor y de comunicación con sus semejantes. La angustia interna —la raíz latina *angustiae* significa confinamiento, estrechez, ahogo— se proyecta en ominosa claustrofobia («solo y entre la mugre, encerrado en la pieza»); el calor intenso agudiza la sensación de asfixia. La característica del personaje onettiano es su desvinculación de toda relación social; aparece escindido de lazos familiares, tras la ruptura matrimonial y el fracaso conyugal; es él quien configura su dintorno porque su dintorno es la proyección física de su circunstancia humana. Es interesante explorar hasta qué punto la ciudad onettiana es también la parábola de la soledad y un laberinto iluminado por la luz fantasmagórica: las calles con las enormes letras de los anuncios luminosos, los golpes rojos corriendo por las azoteas desiertas, los vehículos que cruzan raudos, los rostros anónimos e infinitos, el gentío detrás de los ventanales de los cafés, los grupos que llenan los vestíbulos de los cines, las manzanas interminables y las calles populosas con sus vagos contornos difuminados en la niebla son los elementos que determinan el espectro de la anarquía moral de la psiquis, el problema de la soledad y la libertad del hombre, como lo planteó ya la gran novela occidental contemporánea, descendiente directa del pensamiento ruso del siglo XIX, que describió al individuo enajenado de la sociedad, entregado por completo a sí mismo y a sus fuerzas destructoras.

El alienamiento de Linacero se intensifica reiterativamente en *El pozo:* «Ya entonces [de muchacho] nada tenía que ver con ninguno» [51]. «Recuerdo que en aquel tiempo andaba muy solo —solo a pesar mío— y sin esperanzas» [72]. «No hay nadie que tenga el alma limpia, nadie ante quien sea posible desnudarse sin vergüenza» [57]. «¿Por qué hablaba de comprensión unas líneas antes? Ninguna de esas bestias sucias puede comprender nada» [60]. «Las gentes del patio me resultaron más repugnantes que nunca... El chico andaba en cuatro patas, con las manos y el hocico embarrados. No tenía más que una camisa remangada, y mirándole el trasero, me dio por pensar en cómo había gente, toda en realidad, capaz de sentir ternura por eso» [49-50]. «Yo soy un hombre solitario que fuma en un sitio cualquiera de la ciudad» [75]. Su soledad no es física ni esa espiritual soledad de una alta aspiración fructífera con frecuencia; es simplemente la soledad debida al fracaso del individuo para alcanzar un entendimiento común con el mundo; la más amarga de todas, la que corroe el corazón y desata sus demonios. Lo demoníaco se expresa en *El pozo,* en el episodio real de Ana María en la casita del jardi-

nero, donde un Linacero adolescente, tras de atraparla, engañándola, la tortura y la humilla sexualmente («Los tomé [los senos], uno en cada mano, retorciéndolos... Busqué entonces la caricia más humillante, la más odiosa» [53]); en *La vida breve* es la compleja relación entre la Queca y Brausen, que revela los impulsos descendentes aberrantes; el episodio de Linacero con Ana María es de un carácter más extraño por el contraste que ofrece entre la inocencia de la muchacha y la perversidad del joven.

> Le dije que Arsenio estaba en la casita del jardinero, en la pieza del frente, fumando en la ventana... Nos combinamos para entrar por la puerta del fondo y sorprenderlo. Ella iba adelante, un poco agachada para que no pudieran verla, con mil precauciones para no hacer ruido al pisar las hojas. Podía mirarle los brazos desnudos y la nuca. Debe haber alguna obsesión, ya bien estudiada, que tenga como objeto la nuca de las muchachas, las nucas un poco hundidas, infantiles, con el vello que nunca se logra peinar. Pero entonces yo no la miraba con deseo. Le tenía lástima, compadeciéndola por ser tan estúpida, por haber creído en mi mentira, por avanzar así, ridícula, doblada, sujetando la risa que le llenaba la boca por la sorpresa que íbamos a darle a Arsenio [53].

Onetti expone admirablemente en este fragmento transcrito la ambivalencia y la antítesis de los sentimientos e impulsos, la perversión erótica con su fuerte acento de sadismo, que tiene, sin embargo, un carácter cerebral; tácitamente percibimos el autorreproche y el remordimiento del narrador. Este sadismo de carácter cerebral es el que lleva a Brausen al apartamento de la Queca, a maltratarla y a planear su asesinato; tal disolución y la descomposición individual, de naturaleza más honda y distinta que la incoherencia de los contenidos anímicos, son patentes en su constante transposición entre la crueldad y la piedad en irracional e incontenible imprevisibilidad; no es posible deslindar zonas internas psíquicas en Linacero o Brausen; su psique ha quedado alterada, sin unicidad lógica, fuera de un esquematismo de valores morales (8).

La actitud de Brausen y Linacero es esencialmente pasiva ante la vida; se sitúan a cierta distancia de los acontecimientos para evitar todo compromiso. No se cansan de verbalizar el desprecio que les inspiran los tinglados convencionales burgueses, su filisteísmo, su

---

(8) Onetti presenta el desgarramiento del alma con el que comienza la psicología moderna; desgarramiento que rebasa el conflicto íntimo. La tragedia había presentado ya la vacilación entre deber e inclinación, y la neoclásica, sobre todo Corneille y Racine mostraron a sus héroes distendidos de la misma manera entre la pasión y el deber moral; pero la escisión del alma y sus impulsos ciegos, antitéticos y autodestructores, que sale del esquematismo de una valoración ética comienza con Dostoyewsky. Véase el interesante capítulo sobre la novela social en Rusia en Arnold Hauser: *Historia social de la literatura y el arte*, Madrid, 1969, pp. 166-199.

puritanismo hipócrita. No saben si la separación en clases es exacta y definitiva, pero se refieren a una capa la más numerosa de las sociedades denominada «clase media» y «pequeña burguesía» [70], donde se acumulan todos los vicios, que provienen de las demás clases. Nada hay más abyecto e inútil: «Desde cualquier punto de vista, búsquese el fin que se busque, acabar con ellos sería una obra de desinfección» [70]. Los pobres, el auténtico pueblo, tienen siempre algo esencial incontaminado, algo recio y leal, con lo que es posible contar en las circunstancias graves; aunque algunos hay entre ellos movidos por el rencor, la ambición y la envidia, son capaces de elevarse sobre la miseria en abrazo fraternal con todos los pobres del mundo. A pesar de estos puntos de vista, que denuncian la farsa social de la respetabilidad burguesa, Onetti presenta el planteamiento de la problemática de Linacero y Brausen en términos esencialmente psicológicos; el personaje es consciente de su responsabilidad ante su fracaso: «Toda la culpa es mía; no me interesa ganar dinero ni tener una casa confortable, con radio, heladera, vajilla y un *water closet* impecable. El trabajo me parece una estupidez odiosa, a la que es difícil escapar» [64].

El íntimo reconocimiento de su inhabilidad para funcionar normalmente lo formula Linacero patéticamente: «Yo soy un pobre hombre que se vuelve por las noches hacia la sombra de la pared para pensar cosas disparatadas y fantásticas» [74]; formula así Linacero su ruptura con todo vínculo vital, su extravío del sendero trazado por los instintos naturales, su alejamiento total del sistema rector de la naturaleza, la pérdida de la voluntad de afirmar la vida por encima de sus dolores; despojado de esperanza y de deseo, aún continúa vivo porque el solo hecho de vivir es lo único que resta en el destrozado panorama de su intelecto. La omnipresente inteligencia de Onetti —ya nos advierte José Donoso— no tiene forma reflexiva y discursiva, sino que se revela en su manera de ordenar situaciones; ninguna tan espantosa como la que nos presenta de Linacero, inerte en la oscuridad del lecho, en el vacío mismo del nihilismo, empantanado en la confusión del pensamiento y la sensibilidad, negándose a sí mismo y provocando su total aniquilamiento en la agonía de su existencia mutilada, imposibilitado de ascender nuevamente a la vida desde su pozo.

No es la vida, sin embargo, quien destruye a Brausen y a Linacero; al estado en que se hallan no los ha llevado la catástrofe; han ido hundiéndose imperceptible y paulatinamente, víctimas de la futilidad, de la trivialidad del carácter mismo del acontecer; es la concepción antitética del destino trágico intemporal que destruye de golpe al hombre, provisto, aun en su derrota, de épica grandeza. El proceso

de la degradación lenta e inexorable de Linacero y Brausen aparece en función del tiempo, corruptor y aniquilador de la vida; el sentido de la existencia está contenido en su temporalidad, en el nacimiento y muerte de sus finalidades, en los recuerdos e ilusiones, en los años y los días, que van socavándonos tenaz e imperceptiblemente. El amor es la primera víctima del tiempo, y ello lo percibe Linacero al referirnos retrospectivamente su fracaso matrimonial con Cecilia.

> Ya no se trataba de nosotros. Viejos, cansados, sabiendo menos de la vida cada día...
> Había habido algo maravilloso, creado por nosotros... Como un hijo, el amor había salido de nosotros. Lo alimentábamos, pero él tenía su vida aparte. Era mejor que ella, mucho mejor que yo...
> El amor es maravilloso y absurdo e incomprensiblemente visita a cualquier clase de almas. Pero la gente absurda y maravillosa no abunda, y las que lo son es por poco tiempo, en la primera juventud. Después empiezan a aceptar y se pierden [63].

Cecilia, la novia entusiasta y apasionada, se transformó en una mujer práctica, que podía distinguir los diversos tipos de carne y las triquiñuelas del carnicero cuando intentaba engañarla; el hogar, en su rutina exigente, ha disuelto su capacidad de ilusión, amanerándola y empequeñeciéndola, cerrando sus horizontes, atrofiando su inteligencia y desarrollando un practicismo chato, apto para lograr sus necesidades materiales. Al borde del desastre conyugal, Linacero tiene la ocurrencia demente de despertarla en medio de la noche para que, vestida de blanco, le acompañe a la calle, y así revivir un momento de felicidad lejana que obsesivamente le asedia; cree que hay una esperanza y una posibilidad de capturar el pasado; pero este incidente aterroriza a la esposa —mostrando los diferentes planos sin comunicación posible en el que se mueve el matrimonio— y consecuentemente precipita la separación definitiva. También Brausen busca salvar su matrimonio y salvarse él mismo, recobrando una Gertrudis joven, como la reproduce un retrato de los años dichosos de atrás.

> Un momento más, un diminuto suceso cualquiera y la misma Gertrudis bajaría del retrato para salvarme del desánimo, del clima del amor emporcado, de la Gertrudis gruesa y mutilada; vendría a guiarme la mano para escribir un nuevo principio, otro encuentro, describir un abrazo que ella iría buscando entorpecida y sonriente, con aquel viejo estilo de ofensiva, impreciso y sonámbulo. Un instante más, una cosa cualquiera y también yo estaría a salvo. Fui a mirar en el retrato de Gertrudis a Montevideo y a Stein, a buscar mi juventud, el origen, recién entrevisto y todavía incomprensible, de todo lo que me estaba sucediendo, de lo que yo había llegado a ser y me acorralaba [459].

La irrepetibilidad del momento, que no ha existido nunca antes ni volverá a repetirse después, es una experiencia fundamental en Linacero y en Brausen; Onetti lleva al extremo la representación y el análisis de esta experiencia, volviendo sobre vivencias, buscando el significado de la evocación, mostrando la presencia constante del tiempo presente y pasado. Linacero y Brausen se dan cuenta de que sus vivencias cobran su valor y significado en relación con el tiempo y que su valor es independiente por completo de su contenido objetivo; si por una parte el tiempo es el principio de disolución y exterminio, es por otra, por el recuerdo, la forma en la que se toma posesión y conciencia de la vida espiritual, de nuestra naturaleza antitética de la materia muerta y la mecánica rígida; como en la concepción bergsoniana, explícita en la novela de Proust, la existencia adquiere profundidad a partir de la perspectiva de un presente, que es consecuencia del devenir, del pasado. A pesar de la dolorosa certidumbre del momento irrecuperable, de la vivencia sin retorno, el recuerdo es una forma de revivir la felicidad perdida, pues, como dice Proust, los verdaderos paraísos son los paraísos perdidos.

A pesar de que lo que define el arte de Onetti es muy diferente a la idealización del amor, las complejas y delicadas relaciones que constituyen el matrimonio implican el convencimiento de algo que está más allá del amor y de que el amor no es un fin en sí mismo; invalida la supremacía asignada al motivo amoroso, la suposición de que el amor es o podría ser la salvación; el amor válido y una relación permanente pueden existir únicamente entre personas que saben que *estar con otra es secundario,* en la medida que comprendan y acepten su yo; este diagnóstico, que no puede ser resumido adecuadamente, tiene una presentación convincente en Onetti, que, desde luego, no es sencillamente un asunto de definiciones generales directas; pero hallamos el sentido tan peculiar de la paradoja de las relaciones personales —especialmente de las relaciones entre un hombre y una mujer, a las que aludimos anteriormente— que dan vigencia o anulan a un matrimonio; se insiste en que mientras más íntimas y esenciales son las relaciones, la intimidad tiene que ser, para los dos seres que entran en contacto tan esencial, una aceptación mutua mayor aún de su separación y su otreidad.

Desde un principio se aclara la complicada estructura de necesidades que tiene el amor y acerca de lo que el matrimonio implica para Brausen. La sensibilidad que presenta y la inteligencia que investiga la situación Brausen-Gertrudis son profundas y de índole moral; la preocupación moral trasciende el nivel de los juicios morales. ¿Qué leyes de la vida se han transgredido para que se dé tal situación,

tal terrible punto muerto entre un hombre y una mujer? Esta pregunta constituye una de las preocupaciones esenciales que anima *La vida breve.* La vida se *realiza* en el individuo o no se realiza en absoluto; pero sin la existencia de una relación marital auténtica no puede haber *realización.* Los términos concretos particulares del estado de *realización* varían de individuo a individuo; haber logrado *realizarse* equivale a encontrarle un significado a la vida, en el sentido de haber encontrado la inmunidad contra las torturas de la interrogación *¿para qué?,* y de haberla encontrado sin caer en la inercia cotidiana, en la anestesia de las costumbres y la automatización. con *totalidad espontánea y creadora del ser.*

> Se vio [Gertrudis] primero ante su desgracia, como si ésta hubiera tomado forma y tratara de hostigarla, hacerse presente, desde el cielo nublado, la luz sucia,. el gorgoteo de la lluvia en el techo y en el ba'cón. Un hombre, yo [Brausen], la abandonaba por la mañana y dejaba en ella el primer odio del día...
>
> Despierta, aceptando estar despierta, después de luchar un momento por merecer nuevamente la nada, se sentía coincidir en seguida con la forma cóncava de su desgracia. Quedaba despierta en la cama, inmóvil y con los ojos cerrados para que yo la creyera dormida, para que no la hablara, esperando con impaciencia el ruido cuidadosamente lento que yo hacía en la puerta al marcharme...; me escuchaba moverme en la habitación, iniciar los preparativos para dejarla sola hasta la noche [483-484].

La maravillosa fuerza de la evocación no puede separarse de la intensa especifidad de su significado temático; de lo que es evocado en una crisis, en un momento crucial de una vida humana particular; expone de manera profundamente desconcertante la vida frustrada y la tortura de la psique hambrienta. La pareja —Gertrudis-Brausen— se ha ido a la deriva a pesar de su propia voluntad. El conflicto entre los esposos no se puntualiza, aunque ambos tienen la conciencia de que su fracaso en lo que respecta a la *realización* del matrimonio es la derrota y el fracaso de su vida interior. En forma no dramática se evidencia la insoportable tensión, su desarmonía y antagonismos, inevitables cuando dos seres complejos que se resienten violentamente cohabitan un espacio reducido, un apartamento de una pieza. Todo esto es revelado por Onetti indirectamente, con sutileza e intensidad, porque el inagotable recurso de su arte es la aguda intuición psicológica. Gertrudis ha sufrido con la mutilación del pecho izquierdo un colapso; su desesperado sentimiento de insuficiencia como mujer está en la base de su relación con Brausen; ello hace que Brausen sea tan enormemente necesario para ella y el que su atormentado sentimiento de insuficiencia no se diferencie de la inflexible insisten-

cia de la voluntad. Brausen no puede salvarla ni salvarse a sí mismo; el fracaso de su vida no puede ser dirigida, aun cuando pueda ser deformada por la voluntad de Gertrudis. Es precisamente en este punto que recurre a la Queca; la prostituta representa el camino de la libertad —la Alaska de Linacero—, la entrada a un mundo paradisíaco sin responsabilidades, sin el amor concebido como la dedicación de un hombre a adorar a la amada y a hacer que su vida toda tenga como objeto hacer que esa mujer sea feliz. Vemos a Brausen volverse más y más hacia la Queca, y el horror del proceso para Brausen consiste en que cada vez puede ocultarse menos a sí mismo el hecho de que su propia vida depende para su sentido de la realidad de la relación con la prostituta. Lo que define tal relación es mucho más que la pasión sensual (aunque ésta también entre con el efecto siniestro de que se trata de una perversión, enemiga de un impulso vital). Comprobamos de lo inseparable, que es de la capacidad creadora de Onetti la actitud flaubertiana hacia la vida, lo contrario de los impulsos de Brausen a toda afirmación del ser. El deleite de Brausen en su relación abyecta con la Queca, su placer sádico en maltratarla y explotarla, revelan la trayectoria de inhumanidad, que concluye con el asesinato de la ramera. Esta trayectoria conduce a Brausen a su autodestrucción final.

La vida breve muestra el proceso de autodestrucción de Brausen en todos sus aspectos con inexorable poder de convicción. Analizar paso a paso el desarrollo artístico mediante el cual tal proceso se efectúa ocuparía demasiado espacio. Y no es necesario, ya que, una vez que se ha comprendido la naturaleza general del caso de Brausen, aparecen claras las sutilezas y ambigüedades referentes a la exposición de los temas y a sus modos de organización. *El pozo,* aunque cronológicamente de elaboración anterior a *La vida breve* (9), expone un Linacero-Brausen; es decir, la etapa última de la transformación degradante del personaje Brausen en Linacero. Su evolución psicológica rebasa todo esquematismo y todo sistema abstracto de simplificaciones esquemáticas. Es aparente en ambas obras una organización artística, que tiene a su disposición una variedad amplia de recursos y métodos y que contribuyen a una significación compleja en una comprensión global.

MARIA EMBEITA

Sweet Briar College
Sweet Briar, Va. 24595
USA

(9) *El pozo* es de 1939; *La vida breve,* de 1950.

BIBLIOGRAFIA ADICIONAL CONSULTADA

AMOROS, Andrés: *Introducción a la novela hispanoamericana actual.* Salamanca, 1971.

ANDERSO IMBERT, Enrique: *Historia de la literatura hispanoamericana.* México, 1954.

IRBY, James E.: *La influencia de William Faulkner en cuatro narradores hispanoamericanos.* México, 1956.

MAGGI, Carlos: *Gardel, Onetti y algo más.* Montevideo, 1964.

MARRA, Nelson: «Santa María, ciudad-mito en la literatura de Onetti», *Temas.* Montevideo, abril-mayo 1966, núm. 6, pp. 32-34.

POUILLON, Jean: *Tiempo y novelas.* Buenos Aires, 1970.

RODRIGUEZ MONEGAL, Emir: *Narradores de esta América.* Montevideo, 1961.

RODRIGUEZ MONEGAL, Emir: *Literatura uruguaya del medio siglo.* Montevideo, 1966.

RODRIGUEZ MONEGAL, Emir: «Prólogo», en *Juan Carlos Onetti. Obras completas.* Madrid, 1970, pp. 9-41.

LA ESTRUCTURA DE «PARA ESTA NOCHE»

Por la época de la publicación de *Para esta noche* (1), las preocupaciones literarias de Juan Carlos Onetti se relacionaban más con el fondo de la obra novelesca que con su torma. Prueba fehaciente de ello son algunos breves artículos suyos, redactados para la sección literaria del semanario *Marcha* durante el período 1939-41. Aparecidos en una columna titulada «La piedra en el charco» y firmados con el seudónimo *Periquillo el Aguador*. estos ensayos constituyen el compendio más valioso de las teorías literarias del escritor. Entre los consejos que brinda Onetti a los jóvenes escritores coetáneos suyos hay uno que patentiza ese interés en lo temático: «Es necesario que nuestros literatos miren alrededor suyo y hablen de ellos y su experiencia. Que acepten la tarea de contarnos cómo es el alma de su ciudad» (25 agosto 1939).

En vista del arraigo personal de la labor artística implícita en este concepto, no es de extrañar que *Para esta noche* fuera motivado por una necesidad de tipo catártico y, como consecuencia, que resaltara tanto su contenido. Como confiesa Onetti al prologar la segunda edición de la obra, «este libro se escribió por la necesidad—satisfecha en forma mezquina y no comprometedora—de participar en dolores ajenos» (2). Durante una entrevista en 1965, el autor subraya su desinterés por la forma de la novela cuando da a entender que su organización era esencialmente arbitraria: «Se empieza a desarrollar una idea o relatar un sucedido y el relato se corta, sigue por otro camino. Una asociación de ideas, un recuerdo, hacen perder la línea primitiva. La gente cuando habla hace lo mismo; por supuesto, sin hacer estilo» (3).

No obstante esta última declaración, tal intención innovadora de deshacerse de las normas y moldes tradicionales del género, difícil-

(1) Poseidón, Buenos Aires, 1943.

(2) Arca, Montevideo, 1966. Todas las indicaciones de página se refieren a esa edición

(3) María Esther Gilio: «Un monstruo sagrado y su cara de bondad», *La Mañana*, Montevideo, 20 de agosto de 1965. Esta entrevista también se publicó en Reinaldo García Ramos (ed.) *Recopilación de textos sobre Juan Carlos Onetti*, Casa de las Américas, La Habana, 1969, pp. 13-21.

mente se logra en cuanto atañe a la organización. Aceptando el supuesto de Edwin Muir de que «the pattern of no novel, however formless, can never be so formless as life» (4), resulta imposible prescindir completamente de algún orden. Claro está que las maneras de disponer los elementos constitutivos de una novela son cada día más variadas y complejas. Testimonio esclarecedor de ello es el reciente estudio de Mariano Baquero Goyanes, *Estructuras de la novela actual* (5), en que se analizan algunas de las innovaciones estructurales salientes de la época contemporánea. En un intento de precisar la acepción del término *estructura*, el profesor Baquero Goyanes opina que suele entenderse como «una interrelación entre un 'todo' y unas 'partes', determinadora de una configuración narrativa que unas veces es fundamentalmente diseño, forma, ordenación espacial, y otras, sucesión, ritmo, ordenación temporal» (6).

Manteniendo la distinción entre «el todo» y «las partes», primero nos proponemos analizar el ordenamiento *externo* de *Para esta noche*, fijando los contornos generales de su trama. A continuación examinaremos el plan interior de la novela, a fin de descubrir los hilos compositores que la unifican. La tesis nuestra es que, a pesar de los asertos del mismo autor, *Para esta noche* sí revela una preocupación estructural —aunque sea intuitiva— que contribuye sobre manera al efecto emotivo que produce. Además se intentará demostrar que, consciente o inconscientemente, el autor ha puesto en la obra la clave simbólica que explica su composición narrativa.

I. ESTRUCTURA EXTERNA

Para esta noche pinta de forma truculenta cómo, durante un conflicto bélico, la policía secreta de una ciudad sitiada persigue a algunos revolucionarios políticos durante unas nueve horas. Se destacan dos personajes centrales: Ossorio, uno de los rebeldes, cuya huida termina con su muerte al fin de la novela, y Morasán, jefe de la policía secreta y antiguo compañero suyo, quien lo persigue; pero al ser derrocado acaba siendo víctima también. Junto a éstos tienen papel importante Victoria, muchacha de unos trece años y compañera constante de Ossorio a partir del duodécimo capítulo, y Barcala, padre de ella, quien también es acosado y finalmente muerto por la policía.

Jorge Ruffinelli ha sugerido explicar la estructura de la novela en términos de cada uno de esos focos narrativos:

(4) *The Structure of the Novel*, The Hobarth Press, Londres, 1954, p. 11

(5) Planeta, Barcelona, 1970.

(6) Planeta, Barcelona, 1970, p. 19.

> *Para esta noche* tiene un desarrollo lineal en apariencia, pero en rigor hay que decir que se estructura en círculos concéntricos, estrechados en torno a un núcleo coordinador. El primer círculo, mayor, englobador de los demás, principia en el comienzo de la novela y se cierra en el final, alimentándose del corazón de la trama; es el desarrollo narrativo del mito del *cazador* y la *presa* o *víctima*, la cacería humana como acción, la trampa como imagen simbólica. El segundo círculo es el que adquiere connotación política; se refiere a todos los movimientos del personaje principal, Ossorio, en relación al partido y sus camaradas. El tercero cumple un tema más restringido, pero no menos importante. Acaso hasta de mayor intensidad. Es el que atañe a la curiosa relación Ossorio-Victoria, los complejos sentimientos que la niña despierta en el hombre adulto. Estos tres círculos se cierran sobre un punto común: la muerte, el fracaso, la asunción de la finitud humana, significada en ese acabamiento (7).

Esta interpretación, si bien acierta en cuanto a poner énfasis en la parte temática de la obra y en el papel dominante de dichos personajes, tiende a disminuir, sin embargo, la importancia de la intensificación acrecentadora de tono dramático y el paso o *tempo* narrativo, cada vez más rápido, que se logran mediante una estructuración cuidadosamente elaborada y, en nuestra opinión, lineal. Para ilustrar este acierto examinaremos los cuatro segmentos generales en que parece conveniente y apropiado dividir la novela.

La primera sección consta de cuatro capítulos. El primero, de una sola página, nos presenta a Ossorio camino del bar «First and Last» para ponerse en contacto con un hombre que le debe proporcionar el pasaje necesario para embarcar al amanecer en el *Bouver*. El próximo, un breve esbozo interpolado de dos párrafos, describe a una mujer vista por Ossorio desde la calle (8).

En el tercer capítulo, que es bastante largo y transcurre dentro del bar, se establece que Ossorio es perseguido a causa de cuestiones políticas y que su vida se ha convertido en una trampa sin salida, tema principal de la obra: «Nada, sólo aquí el silencio en este lugar sucio rodeado de miedo donde yo estaba destinado a morir, yo que soy el hombre que iba a hacer esto y aquello, preso en esta trampa...» (p. 27). Lo único del capítulo que se puede calificar de acción es la escena final, cuando Ossorio consigue salir de la redada. El cuarto capítulo es casi una recreación espacial y temporal del anterior, con la excepción de que todo se ve desde la perspectiva de Morasán.

---

(7) «La ocultación de la historia en *Para esta noche*, de J. C. Onetti», *Nueva Narrativa Hispanoamericana*, III, núm. 2 (septiembre de 1973), p. 150.

(8) Se discutirá a continuación la función estructural de los cuatro capítulos intercalados.

En suma, esta primera sección, por la falta de acción que afecte directamente a Ossorio o Morasán, por el predominio del diálogo interior y el escenario único, resulta esencialmente estática, cualidad reforzada en la descripción de la noche al comienzo de la novela:

> Ossorio estuvo mirando el cielo, donde no veía más que las estrellas. Ningún ruido lejano había más importante que las músicas en los cafés y las frases entreveradas... No había nada en el cielo, ninguna luz además de las estrellas, ningún movimiento, además de las nubes redondeadas, chicas, yendo despacio por encima de la Luna (p. 9).

Al mismo tiempo, sin embargo, las repetidas alusiones a la trampa, el suicidio de un hombre y el fusilamiento de otros dos, crean un tono sombrío de amenaza y muerte inminente que perdura y se acrecienta a medida que se desenvuelve el hilo narrativo.

Los nueve capítulos siguientes constituyen la segunda división mayor, la cual está construida a base de tres segmentos de tres capítulos cada uno, que se distinguen por su enfoque, escenario y límite temporal. Exceptuando el sexto capítulo, que describe en letra bastardilla la entrada de Barcala a la casa que será su escondite, la primera subdivisión se dedica a los intentos por parte de Ossorio de encontrar los pasajes anhelados y el fichero del partido. Se pone fin a esta sección con su revelación traidora de la localización del refugio de Barcala.

Volviendo al patrón establecido de yuxtaposición temporal de los capítulos, la acción del 8, 9 y 10, se desarrolla simultáneamente con la de la sección anterior. Otra vez, el enfoque se concentra en Morasán. El escenario ya es «la Central», en donde desfilan ante los ojos del lector los desafortunados que sufren las consecuencias de haber sido encarcelados, sirviendo así de contrapunto a la todavía existente libertad de Ossorio. El terror sugerido en forma abstracta y oblicua en el «First and Last» se convierte en realidad palpitante, adquiriendo mayor fuerza cuando seis hombres torturan a la amante de Barcala. Desde el punto de vista del desenvolvimiento cronológico de la trama, sobresale el que Morasán se dé cuenta de que es blanco de un complot, lo cual significa que incluso él está cogido en una especie de trampa: «... sentía que había perdido la partida y no quería tampoco pensar en eso delante del hombre que fumaba y sonreía, sintiendo que los hechos le habían atado las manos definitivamente» (p. 101).

La simetría de esta segunda parte se mantiene por ser Ossorio quien interviene en los capítulos 11, 12 y 13, el que como su per-

seguidor, se encuentra obligado a enfrentarse con un cambio repentino e inesperado que complica su vida. Esto ocurre en el capítulo 12 (justamente a la mitad de la novela), cuando Luque le manda a Vitoria para que la cuide. Por una parte, la presencia de ella intensifica la angustia de Ossorio, recordándole constantemente su delación de Barcala, y a la vez hace más difícil la posibilidad de escape. La tensión del argumento se acrecienta cuando los policías interrogan a Ossorio y luego cuando la dueña de la pensión insiste en que él y Victoria se vayan, poniéndolo en mayor peligro de ser cogido.

Con la relación contrapuntal entre Ossorio y Morasán convertida en una paralela, con el tono tenso pero mesurado de la primera parte intensificado y lo estático de la trama transformado en acción, cambia de forma radical el molde estructural en los próximos siete capítulos. Abandonadas las agrupaciones de éstos de acuerdo a normas temporales y espaciales, van alternándose individualmente, ora enfocando a Morasán, ora a Ossorio. El acierto temático-estético es notable. Desde el punto de vista del fondo, tal ordenamiento hace despuntar el paralelismo entre los dos hombres, y acentúa simultáneamente la idea de que en realidad cada persona está «sola en la ciudad, huyendo... a la muerte» (p. 116).

Este procedimiento también hace acelerar el *tempo* de la obra, creando la impresión de que se entra en una especie de vórtice, lográndose así una compenetración perfecta entre forma y contenido. Se enfoca a Morasán en los capítulos 14, 16, 18 y 20, quien tras darse cuenta de la traición de Villar y matar a Beatriz, sucumbe durante un bombardeo. En los capítulos 15, 17 y 19, presenciamos a Ossorio y Victoria yendo por la ciudad en busca de dónde pasar la noche, hasta ser herido aquél en un tiroteo.

En los últimos cuatro capítulos de la novela, que junto con los primeros cuatro le sirven de marco, se vuelve al patrón con que se principió: el empleo de capítulos cortísimos y la intercalación de escenas sin relación aparente con la línea argumental principal e impresas en letra itálica. Los capítulos 22 y 24 tratan otra vez de Ossorio. Llevados por la fuerza creciente del vórtice, vamos entrando en un mundo donde todo es estrépito, movimiento veloz y juego de luz ofuscante y oscuridad densa: el desorden real del bombardeo y el caos subjetivo del personaje herido y delirante. Oponiéndose contrapuntalmente a la tranquilidad del comienzo, la noche se convierte en verdadera pesadilla cuando, al salir a la calle, Ossorio siente

> ... el viento fresco y una lluvia de polvo, sin poder ver ninguna forma en la noche, nada más que una fija luz roja en el cielo, los brazos de los reflectores, fragmentos de nubes iluminados.

> Hacía entrar el dolor de su cuerpo adentro del impetuoso coro de explosiones, gritos, derrumbes y rápidos motores que corrían entre campanas y bocinas, siempre calle abajo, desde todos los puntos de la ciudad, calle abajo hacia el remolino empozado en el bajo de la costa (pp. 174-75).

Establecido este tono y *tempo* climáxico, el último capítulo nos lleva vertiginosamente a un punto culminante mediante una serie de descripciones, cada una más vestida de horror que la anterior: una mujer que presencia la muerte de su hijo al alcanzarle una bomba; el descubrimiento por parte de Ossorio del cuerpo mutilado y sangrante de Victoria; la huida final de aquél, en dirección contraria a la del barco, sosteniendo el cuerpo de la muchacha; y, al fin, su muerte.

II. ESTRUCTURA INTERNA

Al hablar de *A la recherche du temps perdu* en *Aspects of the Novel*, E. M. Forster reconoce lo caótico de su estructura externa pero opina que la novela «hangs together because it is stitched internally, because it contains rhythms» (9). Estos «ritmos», o motivos, los define Forster como «repetition with variation» (repetición con variación) (10). La recurrencia de motivos es el recurso constitutivo de la estructura interna de *Para esta noche.*

Es bien sabido que el tema central de la obra es el de estar el hombre entrampado. Este concepto se asocia más directamente con las circunstancias histórico-políticas en que se hallan los dos personajes principales, Ossorio y Morasán, tanto como cada uno de las víctimas de la purga.

El que «no hay salida» (p. 15) —el acorralamiento— se concretiza en varios motivos simbólicos, modulaciones en el tiempo y en el espacio que tienen las funciones-clave de subrayar este tema, que es el principal, y de asegurar la unidad estética de la composición. El primero de esos motivos es el de *la rata,* que sirve de manera cabal para establecer un enlace emotivo e intelectual entre el comienzo y el final de la obra. En dos ocasiones, mientras pasa Ossorio algunos momentos de espera angustiosa en el «First and Last», intuitivamente se compara con una rata: «Algún desgraciado que se ve venir el fin como yo, rata acorralada» (p. 15); «yo que soy el hombre

(9) Brace and Co., Nueva York, Harcourt, 1954, p. 165.

(10) Brace and Co., Nueva York, Harcourt, 1954, p. 168. Vale recordar la aseveración de E. K. Brown de que «repetition is the strongest assurance an author can give of order». *Rhythm in the Novel,* University of Toronto Press, Toronto, 1957, p. 115.

que iba a hacer esto y aquello, preso en esta trampa como una rata» (p. 27). La misma imagen se emplea en el antepenúltimo capítulo para describir la manera en que Ossorio, ya delirando y anticipando una muerte inminente, percibe a Victoria «como una rata sorprendida ...» (p. 174).

Otra imagen simbólica de la trampa es la del *pozo.* Palabra cargada de asociaciones intelectuales y emotivas (aislamiento, cautiverio, profundidad, oscuridad, eternidad), sintetiza la experiencia dolorosa de estar entrampado. Se vale de esta metáfora para describir a un hombre encarcelado, traduciendo en imagen vívida la angustia sufrida por todos los que se ven acorralados: «El, su alma, sus creencias y los recuerdos que mantenía vivientes, además, por medio de su cuerpo, lejano y para siempre separado de su carne aquel misterio del cerebro que le permitía aún comprender lo que estaba sucediendo o había sucedido fuera del intrepable pozo donde está hundido y quieto» (p. 94).

El sentimiento acongojante implícito en el símbolo del «intrepable» pozo llega a ser explícito en la narración de otro prisionero, Tersut, quien describe una visión suya donde el horror amenazante de la trampa se objetiva en un ropero:

> —Me voy a acostar; estoy conversando con ella en el borde de la cama las cosas del día, y de repente oigo el crujir del ropero, y cuando me doy vuelta veo que el ropero empieza a resbalar y corre por el piso y choca contra la pared. Yo digo: bueno, estoy loco, estamos locos, porque ella estaba conmigo, y la miro a ella y viene a abrazarme asustada. Entonces le toco la espalda y miro el ropero, que está apoyado contra la pared, con las patas de atrás un poco levantadas. No importa; estoy loco, digo. Camino y voy a tocar el ropero sin miedo, y en cuanto lo toco empieza a temblar; le agarro la mano a ella y nos ponemos a caminar para atrás porque el ropero se nos viene encima. ¿Se da cuenta? Con el chirrido de las patas del ropero en el piso se apaga la luz, se apagó, y quedamos contra la pared agarrados de la mano y aquella bestia que nos quiere aplastar (pp. 95-96).

Finalmente, el uso de la variación simbólica de la trampa se extiende para abarcar a Ossorio. Al borde del delirio, le surge de la subconsciencia una oración: «Aunque uno golpeara en el muro» (p. 163). Dándose cuenta de que no sabía ni por qué lo había pensado ni qué significado tenía, se pone a reflexionar: «Sólo sospechaba que era imposible conseguir nada por más que se golpeara en el muro, pero no podía saberse qué muro era aquél, ni qué cosa se buscaba conseguir más allá del muro, lo que estaba del otro lado y quería poseerse o la puerta para escapar, tal vez esto, hacer

una brecha en el muro» (p. 163). El muro, brotando así de por debajo de la conciencia, llega a ser otra representación metafórica del encierro. Introducido al final de la obra, intensifica el tema en el momento más dramático.

Aunque el argumento de *Para esta noche* está edificado sobre el tema/motivo de la trampa circunstancial (situación histórico-política), figuran en la obra otras manifestaciones de la trampa que hacen un aporte significante a su impacto estético y demuestran que su composición dista mucho de ser arbitraria. La primera de esas variaciones temáticas es la de encontrarse los personajes acorralados por los límites del ambiente físico. Se trata, en primer lugar, de estar cogido dentro de la ciudad sitiada. No obstante las posibilidades efímeras de esconderse momentáneamente, en realidad toda puerta de salida les está obstruida. Tal situación se agudiza al enterarse el lector de que el «Bouver» es mera estrategia para prender a miembros del partido revolucionario. Bien sea que la ciudad sirve de fondo tenebroso a toda la acción, los escenarios específicos, con muy pocas excepciones, resultan ser los confines de una habitación, cada una de cuyas paredes se convierte en representación concreta del muro subconsciente de Ossorio. Reducida de esta forma la órbita exterior en que se mueve el personaje, resalta de forma indirecta la problemática planteada.

Está manera de restringirse el ámbito en que funciona la voluntad humana se manifiesta en otra variación de la trampa. Dándole a ésta un matiz filosófico, se destaca la conciencia, tanto por parte de Ossorio como de Morasán, de que estar en sus circunstancias particulares se debe al destino, ese encadenamiento de hechos que no pueden cambiarse ni evitarse.

En un monólogo interior al comienzo de la obra, Ossorio presiente su muerte —destino universal del hombre— en términos del momento y lugar actuales, su destino personal: «Pero no suenan las sirenas ni hay ruidos de aviones ni llega de la calle griterío ni pasos de caballos ni marcha de soldados. Nada, sólo aquí el silencio, en este lugar rodeado de miedo donde yo estaba destinado a morir...» (p. 27). Aunque en esta ocasión se escapa, pronto vuelve a reflexionar sobre la inevitabilidad de los acontecimientos que lo supeditan: «Es un destino resuelto desde siempre» (p. 40).

Más adelante, cuando Ossorio presiente lo inminente de su captura, torna a pensar en cómo esta noche angustiosa le había sido preparada desde siempre: «Pensaba en una interminable noche... sin creer totalmente en que la noche tendría un fin, tratando de adivinar, imaginando sin lógica, repentinamente, cómo era el final de la no-

che, ya preparado desde siempre para él, inevitable, como el paisaje que aguarda en la boca de salida de un túnel» (p. 134).

Este sentimiento de Ossorio de que su vida quedaba regida por la fuerza del destino vuelve a expresarse al final de la novela. Rendido física y emocionalmente por la pérdida de sangre, y entregándose al delirio, piensa que encontrará refugio en el sueño: «sintiendo que iba a dormirse, que un momento después estaría dormido e independiente de su propio destino...» (p. 164).

Desde el punto de vista estructural, es significante que Morasán también reconociera lo ineludible del cambio brusco de su fortuna. Habiendo sido traicionado por Villar, muerta Beatriz y sintiendo estallar las bombas alrededor de su casa, se da cuenta de que «... había nacido para esto, que toda su vida se reducía ahora a la preparación de aquel instante, que cada momento anterior, de paz o de inquietud, de alegría, de desánimo, de hastío, cobraba sentido, se aclaraba deslizándose en una poderosa luz, corría a encajar en un inevitable lugar, a encontrar recién su destino allí» (pp. 171-72) (11).

La soledad es el último motivo que sirve de variación al tema de la trampa y el que más se tiñe de angustia. El distanciamiento padecido es siempre emocional y frecuentemente físico también. Todo personaje está apartado en cierta medida de los demás. No es el aislamiento objetivo de por sí, sin embargo, lo que permite la identificación entre el lector y el personaje, sino el que éste por lo general tiene la conciencia acongojante de estar solo. Esta insistencia en la soledad como componente inherente a la existencia humana, verdadera costante en la producción de nuestro autor, no deja lugar a dudas de que la concibiera como otra especie de trampa.

En términos de la composición interna de *Para esta noche*, este motivo adquiere suma importancia al reflejar en repetidas ocasiones y de forma paralela el patrón o diseño de su estructura externa. Constituyendo un desdoblamiento temático, los esfuerzos de Ossorio por escapar de la ciudad, de abrir una brecha en el muro inexorable, tienen paralelo en las tentativas de varios personajes de salir de su aislamiento mediante la comunicación —física o espiritual— con otro ser. En ambos casos el fin es igual: el fracaso.

Mirados desde este punto de vista, los capítulos impresos en letra bastardilla e intercalados al comienzo y al final de la novela no son, a pesar de la impresión que den, meras «fugaces escenas enteramente extrañas (a veoes hasta enigmáticas) a la anécdota

(11) Conviene subrayar aquí que la recurrencia más frecuente del motivo del destino ocurre al final de la novela y contribuye a una intensificación notable de tono y tema suyos, lo cual parece corroborar nuestra tesis de un plan estructural lineal orientado hacia un punto dramático.

central» (12). Al contrario, tratándose de: *a)* la descripción de una mujer envejecida desvistiéndose «sola»; *b)* el esconderse Barcala, solo, en una casa abandonada; *c)* la despedida de una pareja de enamorados, y *d)* la salida de un joven militar de la habitación de su madre enferma, sirven para recalcar la visión de la soledad como trampa a la que se alude tanto en la intriga principal.

La soledad forma parte importante de la caracterización tanto de Morasán como Ossorio. Este, «atento y solitario» (p. 124), es un personaje masculino típico del mundo onettiano. Un fracaso en la vida y en el amor como Linacero de *El pozo,* Brausen de *La vida breve* y Larsen de *El astillero;* sólo Luisa la Caporala le ofreció una oportunidad para conocer el calor humano. Muerta ésta, lo único que puede esperar es «quedar aislado en un aire cualquiera donde acariciar en paz nada más que palabras unidas de manera inexplicable al desconocido amor» (p. 108).

Morasán, aunque se ve rodeado de otros, subjetivamente pertenece a un mundo apartado. Su conciencia de ser hombre solitario se agudiza al enterarse de que Villar, su subordinado más fiel, le ha traicionado. En ese momento se enfrenta con su esposa demente para desahogarse en un monólogo interior: «No quiero estar solo esta noche, que necesito en algún momento de esta noche no estar solo» (p. 150).

Consistente con el desdoblamiento temático, los intentos de escapar de la ciudad tienen su parte correspondiente en la búsqueda de una salida de la enajenación mediante la comunicación física o espiritual. La importancia de tal vinculación se sintetiza en la afirmación de Tersut de que «nada podía estar mal si al fin yo podía morir abrazado con ella» (p. 96).

En tal contexto, la apremiante necesidad de relacionarse con los demás hace que Ossorio establezca contacto físico en varias ocasiones. Mientras está en el «First and Last», acompañado de una mujer de la calle a quien ni siquiera había querido tutear, lo abruma el sentimiento de la soledad, y «sin quererlo acercó la mano hacia la mujer para acariciarla, para sentir el calor de una persona, atravesando las ropas, porque eso era más importante y más fuerte que cosa alguna» (p. 28). Se observa un impulso parecido para con Victoria cuando, motivado por el mismo deseo de sentir el contacto humano, «... le pasó un brazo por la espalda, apretando con fuerza el hombro, aumentando con calculada y nerviosa fuerza la presión de la mano hasta que el cuerpo de la muchacha cedió y vino a apo-

(12) James E. Irby: «La influencia de William Faulkner en cuatro narradores hispanoamericanos» (tesis inédita, Universidad Autónoma de México, 1956), pp. 94-95.

yarse contra su costado y él pudo tocar con el mentón la parte descubierta del pelo...» (pp. 157-58).

Para Morasán, la solución a la soledad es lograr comunicarse con alguien. De aquí su odio intenso a Barcala, quien, al provocar la muerte de Esteban, le privó «la atrayente esperanza de comunicación» (p. 48). Esta necesidad suya de establecer un lazo comunicativo da lugar al emocionante monólogo interior en que Morasán, encerrado con Beatriz, expresa su ansia de recibir de ella cualquier señal de reconocimiento:

> Poder decirle que no pido nada más que no estar solo esta noche; la piel caliente y una sola palabra perdida que yo pueda recoger: un insulto, una palabra dicha para mí, un movimiento, algunos pocos pasos frente a mis ojos, algún círculo de su mirada que pueda incidir momentáneamente en mi cara...; espero una seña, un movimiento, un pequeño grito, un sosiego y un silencio de sus labios para irme, sabiendo que hubo este veloz momento en la noche, dentro del cual yo no estuve solo, dentro del cual estábamos; nada más, sabiendo cada uno que el otro también estaba... (p. 150).

La muerte—trampa eterna y soledad definitiva—es el último punto de contacto que, junto con el reconocimiento de estar acorralado y los esfuerzos por salirse, completa este desdoblamiento temático. Su significación queda patente al ser el paradero común de todo personaje importante: Barcala, Victoria, Morasán y Ossorio. De tal forma, y no obstante la sugerencia de que el contacto humano puede servir de consuelo, se subraya lo ineludible del trágico destino humano que caracteriza al mundo ficticio onettiano. Este fatalismo se capta en la descripción de Fernández, otro revolucionario de una escena que había presenciado:

> —La otra cosa es que vi desde una ventana, cuando perdimos Aguas Corrientes, matar a una mujer que llevaba de la mano a una chiquita vestida como visten a las mujercitas cuando las llevan de visita. Usted las conoce mejor que yo. No hay nada tan bruto, tan despiadado, tan... como la culata de un fusil. Le dieron a la mujer un culatazo que le rompió la mandíbula y otro en el suelo contra la oreja. Al hombre lo voltearon en seguida de un tiro, uno que estaba en la ventana al lado mío. Y a todo esto la nena no se movía, parada, con la mano que iba dando a la madre, separada todavía del cuerpo y la cara seria, pero sin susto (p. 56).

El comentario de Ossorio resume la visión del hombre entrampado reflejada en *Para esta noche:* «En cuanto a la culata y los huesos partidos... Un poco menos y usted hubiera podido comprender

el mundo por ese camino. La chiquita con la mano estirada. Pero después de la cabeza rota a culatazos ese camino no le sirve» (p. 56).

III. UNA CLAVE SIMBOLICA

Lo que hemos intentado, pues, ha sido mostrar cómo realmente tienen función importante en *Para esta noche* tanto la anécdota central (estructura externa) como los motivos recurrentes (estructura interna (13). No obstante cierta cualidad de autosuficiencia de ambas estructuras, que acaso permita hablar o de la trampa circunstancial o sus variaciones —el ambiente físico, el destino, la soledad— como componentes independientes, el sentido de la obra exige juzgarlas juntas. El plan estructural de la novela puede resumirse de la siguiente manera:

a) La estructura externa es esencialmente lineal, relacionándose estrechamente con el tema de la trampa y con los dos personajes principales, Ossorio y Morasán. Siendo lineal, los acontecimientos relatados tienen un principio, un desarrollo y un final.

b) La ordenación de la materia revela una conciencia intuitiva del tono y *tempo,* ya que mediante la intensificación progresiva de éstos, el máximo efecto dramático se realiza al final de la obra. El argumento revela una evolución de la tranquilidad al caos; de lo estático al movimiento; de la oscuridad a la luz; de la amenaza de la muerte a la realización suya.

c) El tema principal se refuerza mediante los capítulos intercalados y el empleo de motivos recurrentes que se relacionan íntimamente con el concepto de la trampa. Apareciendo éstos con más frecuencia y de forma más emocionante a medida que se desarrolla la novela, también contribuyen al impacto emocional del desenlace (14).

A nuestro parecer, la clave simbólica que esclarece el ordenamiento de la materia de la novela aparece en un pasaje que a primera vista carece de función. En el capítulo 16, al comenzar el desenlace dramático de la novela, se introduce una conversación entre Morasán

---

(13) La importancia de esta interrelación se sintetiza en la observación de Sharon Spensor de que «The 'truth' of the total vision of... a novel is a composite truth obtained from the reader's apprehension of a great many relationships among the fragments that make up a book's totality», *Space, Time and Structure in the Modern Novel* New York University Press, Nueva York, 1971, p. xxi.

(14) El uso de símbolos y motivos y la reduplicación de personajes y situaciones recuerda el conocido pasaje de *Point Counter Point* en que Phillip Quarles teoriza acerca de la musicalización de la ficción. En tal contexto, el procedimiento onettiano es una variación de las posibilidades sugeridas por Huxley: hacer que algunos personajes parecidos se enfrenten con el mismo problema.

y Villar. Sin motivo aparente, Morasán hace funcionar un tocadiscos. Los próximos dos párrafos describen la canción tocada:

> Escuchaba la música alegre, de una sola frase, que ya empezaba a repetirse; la voz rápida de la mujer, el coro incomprensible de voces masculinas que tomaban las palabras de la mujer, casi quitándoselas de la boca, para alargarlas, hacerlas más gruesas, pasándolas de uno a otro, volviendo a recogerlas al vuelo rápidamente, sin descanso, con infalible precisión, como en un partido de *basketball*, abriéndose de pronto para dejar a la mujer solitaria repetir su estribillo y saltando repentinamente hacia ella para arrebatarle la frase y volver a pasarla de uno a otro, de uno a otro, acelerando el ritmo hasta que el que escuchaba y creía estar viendo no podía adivinar en poder de quién estaría en seguida (p. 146).
>
> ... ...
>
> La mujer cantaba sola en el disco; inició un trabalenguas más rápido, y cuando ya no podía ser dicho más velozmente por voz humana, una trompeta lo prolongó con un solo tono tembloroso, cortándolo en seguida, dejando rascar la púa en la superficie del silencio (p. 147).

La canción, por ende, viene a ser imagen simbólica de la estructura y revela que ésta resulta ser medio expresivo eficaz para traer a luz un tema, una visión y una trama en sumo grado dramáticos. Igual a la canción, la novela se desarrolla cronológicamente; su tema central y unificador se repite mediante símbolos y motivos, que corresponden a las voces masculinas, y, al fin, su paso e intensidad van acrecentando progresivamente a guisa de vórtice, hasta llegar a un punto culminante, frenético, acertado patrón para poner en relieve la trampa definitiva de la muerte que acaba por encerrar a todo personaje importante. La púa que rasca la superficie del silencio tiene su paralelo en la última descripción de Ossorio, caído en la acera, «muerta su mano endurecida en el misterio» (p. 178).

En conclusión, la suposición por parte de Onetti que *Para esta noche* tiene un plan narrativo arbitrario, hay que descartarla. Consciente o inconscientemente, el autor ha establecido una relación que va captando efectos transitorios escenales con una constante denominadora del hombre y su realidad existencial, con una prolongación del tiempo como agente de enlace armónico. La dependiente y estrecha relación entre la trama y la estructura de la novela se ajusta cabalmente a su temática y contribuye de forma notable a su fuerza dramática.

JOSEPH CHRZANOWSKI

California State University
5151 State Uni. Drive
LOS ANGELES, Cali. 90032

DOS ENSAYOS EN TORNO A DOS NOVELAS DE ONETTI

Haz do tus imágenes el mundo.

OCTAVIO PAZ: *Blanco.*

I. LA RENOVACION DE LA NOVELA HISPANO-AMERICANA: «EL POZO»

Onetti fue el primer secretario de redacción y director de la sección literaria de *Marcha,* prestigioso semanario uruguayo, fundado en junio de 1939. En la columna semanal que escribiera desde el primer número, a veces en forma anónima y muchas otras con seudónimo (1), Onetti se planteaba el problema del estancamiento de las letras uruguayas e insistía en la necesidad de renovación y cambio. Tenía plena conciencia de las limitaciones de la novela hispanoamericana, que aún continuaba, a fines de la tercera década del siglo, estrechamente vinculada a corrientes estéticas que habían completado su ciclo y que ya no respondían a la multiplicidad de actitudes de la nueva sensibilidad artística.

En aquellos primeros artículos de 1939, Onetti consideraba que la novela debe seguir dos caminos: la interiorización del relato, de modo que se supere la realidad externa inmediata, y la renovación de las técnicas tradicionales. Dentro de las letras hispanoamericanas, la postura estética de Onetti no deja de ser significativa; es, sin duda, en 1939, una proposición desconocida y, con razón, una de sus notas se titulaba «Una voz que no ha sonado» (2).

Con respecto a la mayor importancia que la subjetividad debe tener en la concepción de una novela, Onetti dice: «Hay sólo un camino. El que hubo siempre. Que el creador de verdad tenga la fuerza de vivir solitario y mire dentro suyo. Que comprenda que no tenemos huellas que seguir, que el camino habrá de hacérselo cada uno, tenaz y alegremente, cortando la sombra del monte y los arbustos ena-

(1) Periquito el Aguador, Grucho Marx, Uno. Véase: Hugo J. Verani, «Contribución a la bibliografía de Juan Carlos Onetti»: *Revista Iberoamericana,* núm. 80 (julio-septiembre de 1972), páginas 523-548. Una versión ampliada se encuentra en Jorge Ruffinelli, ed. *Onetti* (Montevideo: Biblioteca de Marcha, 1973).

(2) «Una voz que no ha sonado», *Marcha,* núm. 2, 30 de junio de 1939, p. 2. [Firmado: Uno].

nos» (3). Y en otra oportunidad dirá: «Que cada uno busque dentro de sí mismo, que es el único lugar donde puede encontrarse la verdad y todo ese montón de cosas cuya persecución, fracasada siempre, produce la obra de arte. Fuera de nosotros no hay nada, nadie. La literatura es un oficio; es necesario aprenderlo; pero más aún: *es necesario crearlo*» (4).

Onetti propone asimilar —no imitar— las innovaciones técnicas provenientes de los grandes centros culturales y adaptarlas a su circunstancia personal: la realidad hispanoamericana. A propósito de *Los hombres de buena voluntad*, de Jules Romains, y sobre la importancia del estilo y la técnica de toda obra literaria, escribe: «El problema de las relaciones con Europa nos parece sencillo: importar de allí lo que no tenemos —técnica, oficio, seriedad—. Pero nada más que eso. Aplicar esas cualidades a nuestra realidad y confiar en que el resto nos será dado por añadidura» (5). Y volverá a insistir sobre la necesidad de adoptar nuevas fórmulas narrativas que reemplacen a los moldes del pasado, aún en uso en las novelas latinoamericanas de mayor vigencia en su época: «La necesidad de buscar nuevas formas literarias es de una importancia capital» (6).

Las afirmaciones de Onetti precedentes se publican todas en 1939, y la respuesta que él mismo da ese año es *El pozo*, la primera novela uruguaya que adopta una perspectiva literaria de validez universal y en la cual hay una indiscutible asimilación de nuevas fórmulas narrativas que superan a las del pasado, todavía vigentes en ese entonces en su país natal. Es una obra que abre caminos en la evolución de la novela hispanoamericana, una de las primeras que se justifica a sí misma como un acto de creación literaria. La primera novela de un escritor hispanoamericano, como afirmara Mario Vargas Llosa, que «crea un mundo riguroso y coherente, que importa por sí mismo y no por el material informativo que contiene, asequible a lectores de cualquier lugar y de cualquier lengua, porque los asuntos que expresa han adquirido, en virtud de un lenguaje y una técnica funcionales, una dimensión universal. No se trata de un mundo artificial, pero sus raíces son humanas antes que americanas, y consiste, como toda creación novelesca durable, en una objetivación de una subjetividad» (7).

---

(3) Periquito el Aguador: «La piedra en el charco», *Marcha*, núm. 11, 1 de septiembre de 1939, p. 2.

(4) Periquito el Aguador: *Marcha*, núm. 28, 30 de diciembre de 1939, p. 4. La cursiva es nuestra.

(5) Periquito el Aguador: *Marcha*, núm. 7, 4 de agosto de 1939, p. 2.

(6) Periquito el Aguador: *Marcha*, núm. 19, 27 de octubre de 1939, p. 2.

(7) Mario Vargas Llosa: «Novela primitiva y novela de creación en América», *Marcha*, 10 de enero de 1969, p. 31.

En la novela hispanoamericana de los primeros treinta años del siglo XX subsistían las descripciones convencionales de una realidad americana tipicista, retratos que se quedaban en lo inmediato, sin llegar a las esencias profundas del ser humano. Era una novela que, a pesar de sus valores de americanismo, no había alcanzado universalidad humana y artística. La novela de ese entonces continuaba siendo elaborada a base del método que Alejo Carpentier llamó «naturalista-nativista-tipicista-vernacular» (8), esquema narrativo cuyas limitaciones para adaptarse a una nueva sensibilidad y asimilar una realidad cambiante, una realidad cada vez más caótica y desesperanzada, han sido ampliamente señaladas por la crítica. Juan Loveluck dice al respecto:

> La novela hispanoamericana, hasta entonces y casi sin excepción, no había sido sino un espejo —una superficie reflectante— sobre el cual se desplazaban con amenidad y brillo la tradición, el folklore, el tipo curioso e interesante, caracterizado casi siempre por su atuendo típico; casi nunca esa novela fue el pozo profundo y revelador al que se asoman los lectores de hoy, en una clase de ficción que resulta aventura de vida o muerte para su creador y una experiencia reveladora para su destinatario (9).

Este pozo profundo y revelador al que se asoman los lectores de novelas hispanoamericanas de hoy tiene sus raíces, precisamente, en *El pozo* de Juan Carlos Onetti. Alberto Zum Felde fue el primero en destacar la importancia de *El pozo* como pieza clave en el camino de renovación de nuestras letras: «Por primera vez se da un relato en varios planos, alternando el orden tempoespacial de la realidad objetiva común, para trasuntar el mundo complejo y confuso de la vivencia interna, mezclando sensaciones, recuerdos, ideas, deseos, circunstancias presentes, sueños, en una simultaneidad de conciencia personal» (10).

Onetti trasciende la dimensión social y telúrica, la identificación estrecha con problemas o tipos sociales de su país, a que se adhiere la novela que le precede en Hispanoamérica. En la década anterior al comienzo literario de Onetti —la década en que triunfan en Europa Joyce, Mann, Hesse, Kafka, Woolf— se escriben en Hispanoamérica las llamadas «novelas ejemplares» o «auténticas»: *Doña Bárbara, Don*

---

(8) Alejo Carpentier, *Tientos y diferencias* (Montevideo: Arca, 1967), p. 10.

(9) Juan Loveluck: «Intención y forma en *La muerte de Artemio Cruz*», *Nueva narrativa hispanoamericana*, vol. I, núm. 1 (enero de 1971), p. 105. Loveluck no menciona a Onetti en su ensayo. El «hasta entonces» de la cita se refiere a *Adán Buenosayres* de 1948.

(10) Alberto Zum Felde: *Indice crítico de la literatura hispanoamericana: La narrativa* (México: Guaranía 1959), p. 463.

Segundo Sombra y *La vorágine*. Onetti, sin embargo, se inserta en una tradición narrativa universal, se aparta de sus predecesores hispanoamericanos y trae con *El pozo* una interiorización del mundo novelesco. Es un intento de captar la existencia profunda de una conciencia individual, una situación nueva que exige, inevitablemente, la renovación de los medios expresivos y las técnicas narrativas. La compleja realidad humana que recrea, determina las nuevas técnicas; no hay en su obra ningún afán novedoso ni falsos deseos de originalidad o imitación de innovaciones formales extranjeras. Como dijera Michel Butor: «A realidades diferentes corresponden diferentes formas de relato. Ahora bien, está claro que el mundo en el cual vivimos se transforma con gran rapidez. Las técnicas tradicionales del relato son incapaces de incorporarse todas las nuevas aportaciones así originadas» (11). La transformación de la noción misma de novela —que en idioma español se iniciara con Unamuno— es inevitable en este siglo, y con bastante retraso se convierte en una modalidad hispanoamericana.

El novelista uruguayo se aparta de lo anecdótico y de la interpretación de problemas americanos; pone el acento en la exploración de la totalidad del ser, sin la articulación causal y racional de la novela psicológica y sin la preocupación moralista y reflexiva de algunos novelistas de su época —Eduardo Mallea, por ejemplo—. En *El pozo* se ponen de manifiesto nuevos enfoques para abordar su material narrativo: montajes basados en asociaciones de la memoria y de la imaginación, la simultaneidad y superposición de planos narrativos, dislocaciones cronológicas, un modo narrativo que se acerca a la lírica y, en particular, la continua invención y creación verbal.

El pozo fue un destello innovador, pero no tuvo repercusión entre los lectores y creadores de su momento, a tal extremo que ni siquiera se lo incluye en el inventario de las obras literarias publicadas en el Uruguay durante 1939 (12). Fue necesario que pasaran veinticinco años para que se lo reimprimiera y lograra el reconocimiento de la crítica que ampliamente merecía (13). Hoy se puede apreciar con mayor precisión su importancia dentro de la novela hispano-

---

(11) Michel Butor: *Sobre literatura I* (Barcelona: Seix Barral, 1967), p. 10.

(12) «Inventario de la labor producida durante el año», *Marcha*, núm. 28, 30 de diciembre de 1939, p. 2.

(13) En la bibliografía mencionada en la nota 1 se incluyen las ediciones y notas críticas conocidas sobre *El pozo*. Hay dos ensayos imprescindibles: Angel Rama: «Origen de un novelista y de una generación literaria», en *El pozo* (Montevideo: Arca, 1965), pp. 57-110. Y especialmente: Jaime Concha: «Conciencia y subjetividad en *El pozo*», *Estudios filológicos de la Universidad Austral de Chile*, núm. 5 (1969), pp. 197-228. Todas las citas de *El pozo* se hacen de la 3.ª edición (Montevideo: Arca, 1965).

americana y su valía dentro de la obra de Onetti. Indica ya desde temprano tendencias que seguirá y desarrollará con mayor madurez y acabada expresión artística en su obra posterior.

VOLUNTAD DE VINCULO

En su excelente estudio sobre el mundo poético de Pablo Neruda, Félix Schwartzmann describe como significación última de la lírica nerudiana la aspiración a encontrar la unidad de sentido de la existencia, el deseo de establecer un profundo vínculo humano. «El motivo esencial de su poetizar —dice Schwartzmann— fluye de esa necesidad de honda comunicación que no consigue conquistar serenamente, aunque sí expresar como tenso anhelo» (14). En otra oportunidad hemos destacado, en conjunción con Céline, Beckett y Robbe-Grillet, la importancia de esta búsqueda en la literatura contemporánea (15). Es el mismo «deseo apasionado y urgente de establecer un contacto» que Nathalie Sarraute destaca como hilo conductor de la obra de Dostoievski y de Kafka, aunque los objetivos de la búsqueda sean siempre distintos en cada creador (16). Ahora bien, por reiterarse con tal frecuencia en la literatura contemporánea, esta búsqueda de comunión afectivo-espiritual puede considerarse como una de las modalidades creativas más dominantes y que más afecta la configuración de la literatura de nuestros tiempos.

La búsqueda de un profundo vínculo espiritual, es decir, el anhelo de sentirse incorporado al mundo, constituye el motivo que unifica a la primera novela de Onetti, y por extensión, al ser *El pozo* un microcosmos de su obra total, el motivo que unifica toda su narrativa. En líneas generales, puede verse ya en esta novela el diseño que se repetirá en su obra posterior, a saber: *a)* una toma de conciencia de la situación degradada del protagonista; *b)* su enajenamiento de todo lo que lo rodea —de los hombres, de la sociedad organizada y de sí mismo—; *c)* la rememoración de sus siempre fracasadas tentativas de comunicación, la inútil búsqueda de superar su condición; *d)* frente al fracaso y la incapacidad de establecer un vínculo hay siempre una salida para el héroe onettiano: reedificar el mundo, inventándolo de nuevo a imagen de su propio sueño irrealizable; *e)* y, por último, la vuelta al principio, al aislamiento, y la desesperación total.

---

(14) Félix Schwartzmann: *El sentimiento de lo humano en América*, tomo II (Santiago: Universidad de Chile, 1953), p. 80.

(15) Véase Hugo J. Verani: «La obra narrativa de Juan Carlos Onetti: estructura y significación», tesis doctoral, University of Wisconsin, 1973, pp. 14-16.

(16) Nathalie Sarraute: *La era del recelo* (Madrid: Ediciones Guadarrama, 1967), p. 37.

El pozo continúa en la tradición de la novela confesional, subgénero que se inicia en la novela moderna con *Notas del subsuelo,* de Dostoievski, cuyas características principales fueron especificadas por Peter M. Axthelm (17). En la novela confesional el narrador presenta, desde el comienzo de la narración, una gráfica imagen de su abyecta interioridad: «Soy un enfermo [...], un hombre malo. No hay nada atrayente en mí», son las primeras palabras del hombre del subsuelo (18). Eladio se presenta en *El pozo* oliéndose las axilas, con «una mueca de asco en la cara», «solo y entre la mugre»; el escenario ficticio de la confesión se convierte en una metáfora de la situación del héroe: «el subsuelo», «el pozo» (o «el túnel» en Sábato). El protagonista se siente enajenado de un mundo que considera degradado, pero el caos es interno, personal, y tiñe todo lo que lo rodea. Se ensimisma y los recuerdos más significativos de su pasado se recrean mediante un consciente refuerzo selectivo. Esta modalidad narrativa distingue a la novela confesional de la corriente de conciencia de Joyce o Faulkner, en quienes se crea la ilusión de un fluir ininterrumpido y caótico, sin que, en apariencia, el narrador imponga su conciencia selectiva. En las primeras páginas de *El pozo* se confirma el carácter selectivo de la progresión del relato: «Si hoy quiero hablar de los sueños no es porque no tenga otra cosa que contar. Es porque se me da la gana, simplemente» (p. 8).

Un último aspecto importante de la clasificación de Axthelm es la búsqueda de autoconocimiento. «Esto lo escribo sólo para mí» (p. 68), dice el hombre del subsuelo, y una frase similar de Eladio Linacero hace eco: «Escribo de mí mismo» (p. 7). El lector desciende al pozo de un alma atormentada, a la conciencia culpable de un hombre que indaga en su pasado en busca del sentido de su existencia; su obsesivo autoanálisis acentúa aún más la futilidad de sus deseos de contacto, pero continúa la búsqueda con la esperanza de percibir la verdad, empeñado en una redención que nunca es capaz de alcanzar. Es como si el hombre hubiera sido abandonado en un mundo sin salida, y este *huis clos,* que Dostoievski ejemplificara mejor que nadie, se ha convertido en uno de los *leitmotivs* de la literatura contemporánea.

La soledad de Eladio implica, además de aislamiento físico, incomunicación emocional, un enajenamiento total que Angel Rama estudiara detenidamente:

---

(17) Peter M. Axthelm: *The Modern Confessional Novel* (New Haven: Yale University Press, 1967).

(18) Fedor M. Dostoievski: *Memorias del subsuelo* (Buenos Aires: Editorial Jorge Alvarez, 1969), p. 35.

> Hay aquí una soledad física, concreta: el protagonista está en su minúscula y miserable pieza de pensión, «solo y entre la mugre», sin saber qué hacer, vacío de apetencia, rodeado por un vecindario ruidoso, vulgar, grosero, que pone a su alrededor una corona vitalista que es a la vez hostigante y con la cual no tiene ni quiere tener ninguna comunicación. Hay también una soledad afectiva. Este personaje ha suspendido su vinculación amorosa o amistosa con cualquier otro ser (19).

La inacción total domina la vida de Eladio, quien desde su adolescencia queda aparte y es un observador de la vida: «Después de la comida los muchachos bajaron al jardín. (Me da gracia ver que escribí bajaron y no bajamos.) Ya entonces nada tenía que ver con ninguno» (p. 10). Todo su mundo personal se ha venido desintegrando y sus acciones reiteran su incapacidad de establecer una comunicación duradera. Su mujer le ha abandonado, no tiene amigos («no tenía amigos ni nada que hacer», p. 30); quienes lo rodean en la pensión donde vive le «resultaron más repugnantes que nunca» (p. 6); manifiesta su desagrado por las formas de vida populares («sentí una tristeza cómica por mi falta de 'espíritu popular'», p. 23), y revela su escepticismo ante las tradiciones nacionales («Detrás de nosotros no hay nada. Un gaucho, dos gauchos, 33 gauchos», p. 45); ni puede, como su compañero de pieza, Lázaro, manifestar su solidaridad humana participando en las actividades de asociaciones político-sociales. Su desprecio por la humanidad lo invade todo, cierra las puertas a cualquier posibilidad de identificación: «Tengo asco por todo, ¿me entiende? Por la gente, la vida...» (p. 50).

Hay una degradación de valores humanos, pero el problema no está enfocado como en la novela tradicional, como protesta o denuncia de una situación social, sino como toma de conciencia de la degradación de valores humanos (20). Al igual que todos los héroes nacidos de la imaginación de Onetti, Eladio vive una larga serie de fracasos (de «malentendidos» dirá Brausen en *La vida breve)* que se repiten sin fin; cada una de sus frustradas tentativas de afirmar su propio ser acrecienta, irremediablemente, su desamparo e impotencia.

A la luz de la filosofía existencialista, en particular los estudios de Jaspers y Sartre, que ven todo proyecto humano como empresa frustrada, y por su insistencia en los motivos de la soledad, desamparo e incomunicabilidad, *El túnel* (1948) e *Hijo de ladrón* (1951) han sido consideradas entre las novelas más representativas de la actua-

---

(19) Angel Rama: *Op. cit.*, pp. 62-63.

(20) Zunilda Gertel se refiere a esta importante diferencia entre la novela realista (anterior a 1940), y la novela que la sigue en Hispanoamérica. Véase *La novela hispanoamericana* (Buenos Aires: Editorial Columba, 1970), p. 52.

lidad (21). Asimismo, desde el punto de vista de la estructura de la novela, se considera el factor del fracaso, la serie de tentativas frustradas en que se embarcan los protagonistas de las novelas hispanoamericanas contemporánèas, como una de las constantes formales que tiende a revelar la novela actual (22). *El pozo* es anterior a la moda existencialista en la América Latina, casi simultáneo a *La nausée* y *Le mur* (ambos de 1938), y precede a *L'Etre et le Néant* (1943). No puede caber dudas que, también en este sentido, *El pozo* es uno de los testimonios más auténticos de la vida contemporánea, una de las piezas claves en la trayectoria de la novela hispanoamericana, en su evolución de la periferia al centro de la atención universal.

LA AVENTURA INTERIOR

Eladio se proyecta en una aventura interior sin secuencias lógicas o cronológicas, en las que alternan recuerdos y evocaciones, sueños y ensueños, que prefiguran la novela como diseño y no como narración. Los tres primeros párrafos del libro constituyen un excelente ejemplo de concentración conceptual y formal, donde se pueden identificar las características esenciales de la novela. En el nivel conceptual sobresale la marginalidad de Eladio Linacero, reducido a su plano vital más elemental, agobiado por el mundo exterior («el maldito calor»), rodeado de cosas desgastadas, de un mundo en ruinas. Por su forma, esta introducción es muestrario de los recursos que usará Onetti para componer la novela; citemos primero esta página antes de destacar sus rasgos distintivos:

> Hace un rato me estaba paseando por el cuarto y se me ocurrió de golpe que lo veía por primera vez. Hay dos catres, sillas despatarradas y sin asiento, diarios tostados de sol, viejos de meses, clavados en la ventana en el lugar de los vidrios.
>
> Me paseaba con medio cuerpo desnudo, aburrido de estar tirado, desde mediodía, soplando el maldito calor que junta el techo y que ahora, siempre, en las tardes, derrama adentro de la pieza. Caminaba con las manos atrás, oyendo golpear las zapatillas en las baldosas, oliéndome alternativamente cada una de las axilas. Movía la cabeza de un lado a otro, aspirando, y esto me hacía

---

(21) Véanse Marcelo Coddou: «La estructura y la problemática existencial de *El túnel* de Ernesto Sábato», *Atenea*, año XLIII, núm. 412 (abril-junio de 1966), pp. 141-168; y Norman Cortés Larrieu: «*Hijo de ladrón*, una novela existencial», *Revista del Pacífico*, año 1, núm. 1 (1964), pp. 33-50.

(22) Wolfgang A. Luchting: «Los fracasos de Vargas Llosa», *Mundo nuevo*, núm. 51-52 (1970), pp. 61-72.

crecer, yo lo sentía, una mueca de asco en la cara. La barbilla, sin afeitar, me rozaba los hombros.

Recuerdo que, antes que nada, evoqué una cosas sencilla [...] (p. 5).

Es indudable que Onetti se separa de la concepción realista de la literatura. Parte de una experiencia concreta: la soledad de Eladio en un sucio cuarto sin luz; pero despoja a las referencias exteriores de su función representativa, porque no hay intención de reconstruir un ambiente determinado. Todo lo externo existe como proyección de la experiencia subjetiva del narrador, como reflejo de una interioridad que desrealiza y deforma su contorno, transmutándolo en realidad interior y emocional. Aunque presenta un cuadro en apariencia realista, inmediatamente el narrador procura actualizar estratos más profundos de su ser; proyecta su aguda conciencia sobre el realismo circunstancial para someter lo literal a un proceso imaginativo, que torna lo representativo en una visión metafórica de gran intensidad. Comienza con la repentina realización de que vive en un mundo en desmoronamiento. Asombrado ante su realidad degradada («se me ocurrió de golpe que lo veía por primera vez»), Eladio quedará desvinculado de toda actividad normal, fuera del tiempo. Pasado y presente se superponen en su conciencia y se establece una interdependencia entre dos niveles de la realidad: «el mundo de los hechos reales» y las aventuras imaginarias que recrea Eladio. La novela pierde todo carácter narrativo y la acción externa se paraliza a lo largo del libro hasta la escena final, cuando se cierra el esquema circular del relato: Eladio recobra la conciencia de vivir y nuevamente cae en la desolación del presente.

La imaginación y la evocación predominan sobre el mimetismo descriptivo o narrativo. Robert Humphrey estima que la asociación libre es el diseño básico que adopta la narrativa contemporánea para objetivar una imagen, y que se hace a base de tres elementos: la memoria, los sentidos y la imaginación (23). En *El pozo*, como ya ha señalado Jaime Concha, la aprehensión subjetiva se realiza por medio de estas técnicas descriptivas (24). La captación sensorial («oyendo», «oliéndome», «yo lo sentía», «me rozaba»), la evocación («recuerdo que, antes que nada, evoqué una cosa sencilla») y la actitud imaginativa, que aparece en el párrafo siguiente y continuará expandiéndose sin fin: «Después me puse a mirar por la ventana, distraído, buscando descubrir cómo era la cara de la prostituta» (p. 6). La compleja super-

(23) Robert Humphrey: *Stream of Consciousness in the Modern Novel* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1965), p. 43.

(24) Jaime Concha: *Op. cit.*, véanse las pp. 198-201.

posición de estos tres elementos contribuye a crear la original técnica narrativa de Onetti, un nuevo ejemplo de su modernidad narrativa: «En Onetti, la percepción fragmentaria es conciencia que, al percibir, evoca. Es un recurso común al mejor cine de nuestros días: el de Antonioni o de Truffaut, por ejemplo, en que el moroso detenimiento ante lo insignificante se hace vehículo para ahondar en la interioridad de los personajes» (25).

Se pretende revelar la interioridad del protagonista, representar emociones y conflictos humanos, sin recurrir al análisis psicológico, como se hacía en la novela que le precede en Latinoamérica. Esto es de suma importancia, pues marca en la literatura hispanoamericana otra tentativa de renovar los instrumentos que fueran dominantes en épocas anteriores. La configuración de su novela bajo forma de análisis psicológico es una de las razones por la cual Mallea—cronológicamente anterior a Onetti—no puede considerarse como uno de los iniciadores de la nueva novela latinoamericana. Otra diferencia básica fue señalada certeramente por Leo Pollmann: «Mientras que en *Nocturno europeo* [1934] se decía: 'Aquellas islas eran el mundo', en *El pozo* se traza ya en la forma un tal concepto del mundo, que en aquella frase sólo surgía momentáneamente» (26). O sea que en la novela de Mallea falta integración temático-estructural; la incomunicación de esas «islas» se mantiene a nivel temático, no se realiza formalmente como en *El pozo*, mediante el fragmentarismo estructural, forma de inconexión narrativa que será constante de la novelística hispanoamericana actual. Entre otros aspectos de la concepción artística de Mallea, que diferencian su obra de la llamada «nueva novela», podrían mencionarse la actitud discursiva y ensayística, el carácter analítico-racionalizador del lenguaje y el punto de vista de un narrador omnisciente que mantiene invariable la distancia entre su figura, el lector y lo narrado. La obra de Mallea no absorbe los cambios experimentados en el género, y con ella el novelista argentino sólo ofrece una recapitulación de corrientes estéticas anteriores.

Salvo en *Para esta noche*, novela que narra la persecución de un hombre acorralado y su muerte inminente en una ciudad sitiada por la guerra, en todas las demás obras de Onetti el conflicto que motiva la narración es interior, pero se desarrolla siempre sin el encadenamiento lógico de justificaciones causales y psicológicas. En la narrativa de Onetti no se intenta presentar estados de conciencia vistos

---

(25) *Ibid.*, p. 200.

(26) Leo Pollmann: *La nueva novela en Francia y en Iberoamérica* (Madrid: Gredos, 1971), página 83.

como sentimientos, sino más bien como modos de ser —no se describe lo que *siente* el ente de ficción, sino lo que es (27). En la novela psicológica se pretende hacer una descripción de estados de ánimo y sentimientos, un análisis de la vida psíquica o anímica de los personajes; en *El pozo* el propósito es muy otro. Con respecto a la ficción de Unamuno, que Julián Marías bautizara como «novela personal», en oposición a la novela psicológica, el filósofo español establece una distinción importante entre ambos modos de novelar:

> A primera vista, el hecho de que también transcurre en las interioridades de la persona, de que en ella hay poca acción, en el sentido de sucesos o hechos externos, podría hacer que se confundiera con el tipo anterior. Si se mira bien, se verá que se trata de cosas radicalmente distintas. Lo importante en la novela personal o «existencial» [...] son los personajes, no sus sentimientos. En la novela psicológica los protagonistas se limitan a ser soporte de sus respectivos estados de ánimo, y éstos son los que allí interesan, los verdaderos sujetos de la narración. La novela personal es la expresión de una vida, y esta vida es de una persona, de un personaje o ente de ficción que finge el modo de ser del hombre concreto (28).

Lo que interesa en la novela personal es el proceso temporal de una vida, el llegar a los estratos últimos de la realidad personal. «Ni lo físico o biológico ni tampoco lo psíquico», dirá Julián Marías más adelante, «agotan al hombre; más bien éste empieza cuando se ha profundizado por debajo de todo eso» (29). Ahora bien, para abarcar las dimensiones más profundas del ser es imprescindible retornar a un lenguaje en el que prevalezca la actitud lírica.

UN ARTE DE ELIPSIS

Sólo se logra una revelación más profunda de la condición humana cuando se libera la función poética del lenguaje y la novela se acerca a la lírica, cuando predomina la dimensión *expresiva*, en lugar de la *representativa* (30). Esta aproximación de la novela a la poesía es la tendencia dominante desde principios del siglo XX. Julio Cortázar fue uno de los primeros creadores hispanoamericanos en referirse a esta revolución de la literatura: «Nada queda —adherencias formales, a lo

(27) Julián Marías: *Miguel de Unamuno* (Madrid: Espasa-Calpe, 1965), pp. 53-58.
(28) *Ibid.*, p. 54.
(29) *Ibid.*, p. 55.
(30) Félix Martínez Bonati: *La estructura de la obra literaria* (Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile, 1960), p. 128.

sumo— del mecanismo rector de la novela tradicional. El paso del orden estético al poético entraña y significa la liquidación del distingo genérico novela-poema» (31). Y señala Octavio Paz: «Desde principios de siglo la novela tiende a ser poema» (32).

Varios aspectos que distinguían la novela tradicional han sido superados por la literatura contemporánea; entre los más representativos del período precedente (el de la novela realista-naturalista) se encuentran el concepto de la novela como historia o anécdota, la progresión cronológica y causal de los episodios y las limitaciones espacio-temporales. Se reacciona contra la convención dramática decimonónica, que exigía la exposición de un conflicto, su desarrollo, clímax y resolución en secuencia causal, y en la cual la armonía de todas las partes era esencial. En la novela actual no es indispensable la progresión lógica de las secuencias narrativas, como fuente de unidad, ni la presencia continua de un personaje central; se busca modificar las estructuras convencionales y crear métodos más ricos para representar la realidad en todas sus dimensiones.

En el siglo XX prevalece una nueva concepción de la estructura novelística, que, por contraste con los esquemas dramáticos y épicos, la crítica ha llamado estructura lírica: «En esta especie la acción novelesca ha desaparecido casi por completo; el principal objetivo es, por el contrario, la exploración de los personajes en su nivel subjetivo, de modo que se desvanece todo propósito anecdótico y todo desenlace final y, en cambio, prevalece la evocación de cada instante como una suerte de experiencia intemporal que se justifica por sí misma» (33).

Es un arte de elipsis y reticencias, en el cual es preciso descubrir significaciones ocultas; en el siglo XX, tras lo que el narrador está contando, observa Baquero Goyanes, hay un «un constante aludir a algo que subyace profundamente más allá de la superficie novelesca (34). En Juan Rulfo, por ejemplo, como estudiara Didier Jaén, la plenitud de significaciones no llega a manifestarse totalmente: «Las palabras implican o sugieren mucho más de lo que dicen [...]. Es un estilo que se acerca a la lírica, un estilo en el cual las palabras no lo dicen todo y el espacio en blanco entre ellas, las pausas, está lleno de sentimientos e implicaciones inexpresadas y que, por lo tanto,

---

(31) Julio Cortázar: «Notas sobre la novela contemporánea», *Realidad*, vol. III, núm. 3 (marzo-abril de 1948), pp. 245-46.

(32) Octavio Paz. *El arco y la lira* (México: Fondo de Cultura Económica, 1967), pp. 229-30. El libro más importante sobre el tema es de Ralph Freedman, *The Lyrical Novel* (Princeton: Princeton University Press, 1963). Véase también el útil ensayo de Mariano Baquero Goyanes, *Estructuras de la novela actual* (Barcelona: Planeta, 1970), pp. 67-74.

(33) Jaime Rest: *La novela tradicional* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967), p. 18.

(34) Baquero Goyanes: *Op. cit.*, p. 72.

exige ser interpretado» (35). De la misma manera la indeterminación lírica es característica de la obra de Onetti, y a ello alude brevemente Lucien Mercier en su estudio sobre *El infierno tan temido:*

> La novela contemporánea, en vez de ofrecernos un mundo lleno (personajes con carácter, momentos agudos, etc.), llama nuestra atención sobre los huecos, las carencias, lo disimulado, lo desconocido. Tal como la poesía de hoy tiende hacia el silencio, la novela de hoy tiende hacia el vacío: se compone por una parte de lo que está dicho y que no tiene en sí mayor importancia, y por otra parte de lo que realmente importa pero que no está dicho (36).

María Luisa Bombal y Juan Carlos Onetti fueron quienes iniciaron en Hispanoamérica el proceso hacia la interiorización lírica y convirtieron la novela en un género de montaje, basado en las asociaciones de una conciencia narrativa que sugiere y evoca en contraste con la escuela naturalista precedente que nombraba e informaba.

Para Luis Harss el estilo de *El pozo* es «descuidado, directo, casi periodístico, a la manera arltiana: decididamente antiliterario» (37). La observación es, en parte, acertada; el comienzo directo y espontáneo («Hace un rato me estaba paseando por el cuarto...»), el tono áspero y la crudeza de giros léxicos populares podrían servir de ejemplo. Onetti busca, no cabe duda, dar la sensación de que leemos una confesión espontánea. Y algo más significativo: la escritura directa capta de modo más eficaz que el lenguaje de raíz estética, las experiencias inmediatas del protagonista. En la novela actual lo que cuenta, dice Cortázar, «es la negativa a mediatizar, a embellecer, a hacer literatura». Esta inmediación, agrega el novelista argentino, «supone la búsqueda de un lenguaje que sea el hombre, en vez de —meramente— expresarlo» (38). Sin embargo, cuando Onetti actualiza las complejas e intensas experiencias subjetivas de Eladio incorpora, para trascender los procesos racionales de comprehensión, otro nivel de lenguaje. Ya desde *El pozo,* así como en los cuentos anteriores a 1939 (39), Onetti intenta manifestarse líricamente, ahondar intuitivamente en los estratos más hondos de la aventura humana,

---

(35) Didier T. Jaén: «La estructura lírica de *Pedro Páramo*», *Revista Hispánica Moderna,* año XXXIII, núms. 3-4 (julio-octubre de 1967), p. 228.

(36) Lucien Mercier: «J. C. Onetti en busca del infierno», *Marcha,* núm. 1.129, 29 de noviembre de 1962, p. 30.

(37) Luis Harss: *Los nuestros* (Buenos Aires: Sudamericana, 1967), p. 237.

(38) Julio Cortázar: «Situación de la novela», *Cuadernos Americanos,* año IX, vol. LII, número 4 (1950), pp. 233 y 242.

(39) Váase Hugo J. Verani: «Los comienzos: tres cuentos de Onetti anteriores a *El Pozo*», *Hispamérica,* vol. I, núm. 2 (1972), pp. 27-35.

inaprehensibles por la vía lógica. Desde el comienzo de su actividad creadora Onetti cuenta con las virtudes transmutadoras del lenguaje para plasmar sorprendentes analogías: «Suavemente los gruesos muslos se ponen a temblar, a estremecerse, como dos brazos de agua que rozara el viento, a separarse después, apenas, suavemente» (p. 19). La realidad en *El pozo,* al igual que en su obra total, es incierta y parece escurrírsele al narrador de entre las manos; éste busca captarla en imágenes sugerentes que revelan la indeterminación del mundo narrado: «Se me enfrían los dedos de andar entre fantasmas» (p. 46). El relato no se entrega en forma directa y objetiva (a pesar de ser una novela escrita en primera persona, que narra experiencias personales), sino que predomina una prosa que se sirve de sobrentendidos como fuente de ambigüedad. Esta característica del estilo de Onetti alcanzará su máximo nivel artístico en sus obras de plena madurez literaria —*La cara de la desgracia, El astillero, Juntacadáveres.*

Onetti crea en todas sus novelas un fondo de misterio, una multiplicidad de referencias conceptuales, que el lector no llega a captar en su totalidad. Su mundo se nutre de implicaciones inexpresadas, y todo lo que sucede en *El pozo* tiene un sentido oculto y sugestivo, cuyo significado hay que desentrañar: «Se dice que hay varias maneras de mentir; pero la más repugnante de todas es decir la verdad, toda la verdad, ocultando el alma de los hechos. Porque los hechos son siempre vacíos; son recipientes que tomarán la forma del sentimiento que los llene» (p. 34). En otra oportunidad dirá: «Es siempre la absurda costumbre de dar más importancia a las personas que a los senti mientos. No encuentro otra palabra. Quiero decir: más importancia al instrumento que a la música» (p. 31).

Eladio anhela evitar la descripción de lo sucedido, pero se enfrenta con la imposibilidad de relatar las experiencias personales dentro del lenguaje común («la experiencia profunda no se puede transmitir», dice el autor en una entrevista (40); el lenguaje es siempre ineficaz para dar expresión a experiencias subjetivas, a estados de alma. Intentará entonces evitar la descripción objetiva de hechos, lo que sucede a los personajes, y su prosa viene saturada de alusiones y evocaciones que expanden el sentido de lo narrado; por ejemplo, cuando compara a Ester con otras prostitutas:

> Pero parecía más joven y los brazos, gruesos y blancos, se dilataban lechosos en la luz del cafetín, sanos y graciosos, como si al hundirse en la vida hubiera alzado las manos en un gesto desesperado de auxilio, manoteando como los ahogados, y los

(40) Luis Harss: *Op. cit.*, p. 220.

brazos hubieran quedado atrás, lejos en el tiempo, brazos de muchacha despegados del cuerpo largo, nervioso, que ya no existía (p. 28).

En el final de la frase hay una ambigua yuxtaposición del recuerdo de dos seres; tal vez Eladio se refiera a la mujer que mira y describe, cuya juventud ha desaparecido («el hundirse en la vida»), con la excepción de esos brazos, que parecen no pertenecerle. Más probablemente, la imagen tiene una doble significación. Es una manera sutil de establecer una correlación entre las dos mujeres y sugerir la continuidad obsesiva de Ana María, la «muchacha que ya no existía», a quien Eladio había descrito de manera similar; la adolescente de cuerpo largo, que vacilaba nerviosa al entrar en la casita del jardinero y llevaba «un brazo separado del cuerpo» (p. 11). Es una constante onettiana: la imagen humana se descompone en multitud de reflejos que exige para su elucidación el esfuerzo reflexivo del lector, una activa memoria asociativa. El fin es crear una obra metafórica, cuyo sentido hay que desentrañar, y la comprensión (siempre parcial) del diseño imaginístico acrecienta la apreciación del sentido total de la novela.

La tensión lírica es la fuerza motriz de *El pozo;* veamos como ejemplo un motivo importante que, sin recurrir al análisis psicológico, revela el temple de ánimo de Eladio: la noche.

La noche impregna la atmósfera de la novela y cumple una función análoga a la niebla en *La última niebla,* de María Luisa Bombal. La imagen es el recurso más eficaz para dar relidad por vías poéticas a los más profundos sentimientos del hombre, a todo aquello que no puede ser enunciado directamente. Cedomil Goic, al analizar la novela chilena mencionada, señala que la función de la niebla «es representar lo ominoso, la presencia de las potencias hostiles del mundo» (41). Así como la niebla avanza implacablemente y lo invade todo, la noche en *El pozo* adquiere su dimensión más amplia e incontenible intensidad en el último fragmento de la novela, en la fase de desolación total de Eladio. La página que cierra la novela es un admirable ejemplo de prosa de intensa vibración lírica:

> Respiro el primer aire que anuncia la madrugada hasta llenarme los pulmones; hay una humedad fría tocándome la frente en la ventana. Pero toda la noche está inapresable, tensa, alargando su alma fina y misteriosa en el chorro de la canilla mal cerrada, en la pileta de portland del patio. Esta es la noche. Yo soy un hombre solitario que fuma en un sitio cualquiera de la ciudad;

(41) Cedomil Goic: *La novela chilena: Los mitos degradados* (Santiago: Editorial Universitaria, 1968), p. 157.

> la noche me rodea, se cumple como un rito, gradualmente, y yo nada tengo que ver con ella. Hay momentos, apenas, en que los golpes de mi sangre en las sienes se acompasan con el latido de la noche. He fumado mi cigarrillo hasta el fin, sin moverme.
>
> Las extraordinarias confesiones de Eladio Linacero. Sonrío en paz, abro la boca, hago chocar los dientes y muerdo suavemente la noche. Todo es inútil y hay que tener por lo menos el valor de no usar pretextos. Me hubiera gustado clavar la noche en el papel como a una gran mariposa nocturna. Pero, en cambio, fue ella la que me alzó entre sus aguas como el cuerpo lívido de un muerto y me arrastra, inexorable, entre fríos y vagas espumas, noche abajo.
>
> Esta es la noche. Voy a tirarme en la cama, enfriado, muerto de cansancio, buscando dormirme antes de que llegue la mañana, sin fuerzas ya para esperar el cuerpo húmedo de la muchacha en la vieja cabaña de troncos (pp. 52-53).

Todo motivo literario tiene tres funciones principales: emotiva, cognoscitiva y estructural (42). En *El pozo* la función emotiva es la más obvia; la noche refleja el temple de ánimo del protagonista, intensifica su sombría representación de la realidad y amplifica el efecto de disgregación y soledad que produce la lectura de la novela.

Desde el punto de vista cognoscitivo, la imagen de la noche acentúa la futilidad de intentar salir del pozo y comunica la experiencia mental de oscuridad perpetua. La novela finaliza en el amanecer («tengo la sensación de que hace ya muchas horas que terminaron los ruidos de la noche; tantas, que debía estar ya el sol alto» (p. 51); pero Eladio continúa repitiendo: «ésta es la noche», «la noche me rodea», reiteraciones que sugieren la subjetividad del concepto noche y además que no hay manera de escapar de la fuerza ominosa de la noche, que todo lo absorbe y anula.

Pero la función más importante de la noche es estructural: se convierte en el motivo dominante de la novela. La noche surge indirectamente en el primer párrafo: la oscuridad del cuarto en la penumbra del atardecer («dejé de escribir para encender la luz», p. 8). Todos los momentos del pasado evocados por Eladio ocurrieron de noche —su afrenta a Ana María, las escenas con Cecilia, Ester y Cordes. Hay una progresiva gradación de la intensidad, que culmina en la magistral página parcialmente transcrita arriba. Eladio se sumerge en la noche y la imagen fluvial que usa es portadora de gran poder sugestivo y realza el sentido del título de la novela, nunca mencionado en el texto. Hay una sumersión vital en los elementos naturales que sugiere la anulación de su existencia (la noche «me alzó entre sus aguas como

(42) William Freedman: «The Literary Motif: A Definition and Evaluation», *Novel*, núm. 2 (Winter, 1971), pp. 123-131.

el cuerpo lívido de un muerto y me arrastra, inexorable, entre fríos y vagas espumas, noche abajo»). Lo inanimado (la noche) se vuelve casi palpable, se le transfigura en algo sobrerreal. Se ha establecido una misteriosa correlación entre el hombre y las fuerzas cósmicas, una integración orgánica, cuyo fin, en palabras de Jaime Concha, es simbolizar el «irreprimible *hundimiento* de la vida en el pasado», sumersión que se extrema en esta última escena: «Este descenso de la vida en un tiempo muerto y sin edad se extrema en esta fase final de lo obra. No hay sólo bajada al pasado, sino descenso al pasado irrevocable y definitivo de la muerte: 'como el cuerpo lívido de un muerto' —se experimenta el personaje—. Hundido en un pasado absoluto, Linacero entrega su carne inerme a los poderes más anchos de la noche» (43). La disgregación de Eladio es ahora total: agoniza inerte en su cama, sin esperanzas siquiera de renacer en sus sueños.

El impacto del motivo conductor de la novela, la noche, es esencialmente irracional y subjetivo; sugiere en el lector estados emotivos inexpresables por vías lógicas. En esta última escena se intensifica la aprehensión de la realidad mediante impresiones sensoriales que le confieren al relato un intenso dinamismo expresivo. Onetti se propone establecer un contacto intersubjetivo entre texto y lector, exigir que éste sea copartícipe de la aventura de Eladio Linacero. El arte de Onetti no recoge formulaciones abstractas ni construcciones racionales que sinteticen o definan la crisis psicológica de Eladio; se busca, por el contrario, evitar la interferencia mediadora del lenguaje. El relato se presenta como un proceso dinámico de sensaciones, como una sucesión de imágenes, fragmentos del pasado, fantasías y ensueños, en los que Eladio se sumerge en busca del sentido esencial de su vida. El final de la novela le sorprende absorto frente a los ruidos de la noche (alguien que ronca y se queja, pitadas de vigilantes, el grito de una golondrina, un lejano coro de perros), que agudizan su desamparo total, ya próximo a su sumersión definitiva —«noche abajo».

LA ABOLICION DEL TIEMPO

Onetti se plantea la concepción de la literatura como experiencia intemporal. Como en todo arte de elipsis, la discontinuidad espacio-temporal y la desaparición de la sucesión lógica y lineal de secuencias narrativas ocupa lugar importante en la configuración de *El pozo.* En el siglo XX la unidad del relato ha dejado de basarse en la presentación causal y mecánica de situaciones bien determinadas, aspecto,

(43) Jaime Concha: *Op. cit.*, p. 228.

como ya se ha dicho, dominante en la novela tradicional. Pero la incoherencia estructural de la ficción contemporánea es sólo aparente; la ruptura paulatina de una lógica causal exige del novelista la creación de un nuevo sistema de referencias internas. A ello se alude en la teoría literaria implícita en los «capítulos prescindibles» de *Rayuela:*

> Morelli es un artista que tiene una idea especial del arte, consistente más que nada en echar abajo las formas usuales, cosa corriente en todo buen artista. Por ejemplo, le revienta la novela rollo chino. El libro que se lee del principio al final como un niño bueno. Ya te habrás fijado que cada vez le preocupa menos la ligazón de las partes, aquello de una palabra trae la otra... Cuando leo a Morelli tengo la impresión de que busca una interacción menos mecánica, menos causal, de los elementos que maneja (44).

Dentro del aparente fragmentarismo e incoherencia que caracteriza la novela actual —narración en varios planos, yuxtaposiciones violentas, montajes temporales y espaciales— es necesario descubrir en el diseño creado por el novelista las asociaciones en que entran los elementos que integran el relato y que le dan la coherencia interna ineludible a toda obra de arte.

La estructura de *El pozo* responde a una orquestación de efectos, a un contraste y superposición de dos planos espacio-temporales que al alternar crean una sensación de simultaneidad. La interacción de estos dos niveles narrativos —la vida de Eladio Linacero, encerrado en su cuarto mientras escribe sus memorias, y su proyección en un tiempo psíquico— interrumpe la sucesión temporal cronológica. La recurrencia de una serie de obsesiones y ensueños, en apariencia aislados y arbitrarios, guarda estrecha relación con el motivo que unifica la novela: un profundo anhelo de sentirse incorporado al mundo.

Los saltos de un acontecimiento a otro, las interrupciones de una evocación para comenzar otra y la vuelta final a la evocación interrumpida son un modo de crear un sensación de simultaneidad de conciencia; responden a la ambición de reproducir las vacilaciones de una conciencia que encadena los continuos estímulos del pasado y la fantasía de la imaginación, sin progresión temporal. La disposición de las situaciones narradas, no obstante, no es arbitraria. Hay un despliegue de personajes con quienes Eladio entra en contacto, en su aspiración a establecer un profundo vínculo humano, que abarcan una amplia dimensión existencial. Cada uno de ellos se identifica con

(44) Julio Cortázar: *Rayuela* (Buenos Aires: Sudamericana, 1967), p. 505.

un estado distinto: Ana María, la adolescente virgen; Cecilia, la esposa; Hanka, la amante; Ester, la prostituta; Lázaro, el obrero, y Cordes, el intelectual pequeño burgués. Como anotara agudamente Jaime Concha, la ley general de la narración proviene de la metódica alteración del plan anunciado: «La escisión interna del personaje se manifiesta de nuevo como patrón superior en la temporalidad de las Memorias» (45). De ahí que cada vez que Eladio anuncia el relato de sus experiencias con alguno de los personajes mencionados cuente lo acontecido con otro; el procedimiento es constante y sistemático.

Este deliberado fragmentarismo busca entonces dar la sensación de que el tiempo se ha detenido, de que Eladio vive en un presente absoluto. *El pozo* contiene la raíz de un recurso estético —la estratificación tempoespacial— que Onetti ampliará en *Tierra de nadie*, donde alternan en forma paralela personajes, escenarios y actividades simultáneas y que perfeccionará en *La vida breve*, novela en la cual presenta las experiencias concurrentes de un solo personaje escindido en tres. El afán renovador de los novelistas hispanoamericanos contemporáneos ha convertido esta técnica narrativa en uno de los recursos más manidos de nuestras letras; difícil será superar la habilidad técnica de Mario Vargas Llosa, quien ha llevado la representación de la simultaneidad de percepción a extremos inéditos dentro de la literatura hispanoamericana. No sólo desde el punto de vista de la estructura de la novela (*La casa verde* narra en forma simultánea cinco historias que ocurren en tiempos y espacios distintos), sino por la libre asociación de ideas, aun dentro de la misma frase (46).

La perspectiva onírica e imaginativa anula la progresión histórica del tiempo. Eladio vive en un estado de suspensión temporal hasta el momento en que termina de describir sus memorias (el libro que leemos), instante en que le será imposible detener el proceso de desintegración. El retorno repentino de la conciencia temporal se contrapone estructuralmente con el asombro inicial del descubrimiento de un mundo y le da carácter circular al diseño de la novela (47). El fin de sus memorias le devuelve a Eladio la conciencia temporal, pero la percepción de su degradada condición es ahora más desoladora. Eladio ha ido borrando sucesivamente toda posibilidad de vínculo y, exhausto para reconstruir su mundo soñado, recibe nuevamente es-

---

(45) Jaime Concha: *op. cit.*, p. 220.

(46) Un ejemplo de *La ciudad de los perros* (Barcelona: Seix Barral, 1967), p. 135: «Y qué bruto (1), cualquiera pudo verme y decirme y la cristina, y las hombreras, es un cadete que se está escapando, (2) como mi padre, (3) y si fuera donde la Pies Dorados y le dijera, (4) mamá, ya basta por favor, acepta, total ya está vieja y la religión es suficiente, (5) pero ésta me la pagarán los dos, y la vieja bruja de la tía, la alcahueta, la costurera, la maldita».

(47) La estructura de *La última niebla es similar*. Véase Cedomil Goic: *Op. cit.*, pp. 154-156.

tímulos externos —se entrega al poder destructor del proceso temporal—. Lo expresa con un lenguaje transfigurador, que será una de las características originales del estilo del novelista uruguayo: «Yo estoy tirado, y el tiempo se arrastra indiferente a mi derecha y a mi izquierda» (p. 55) (48).

LA INVENCION DE LA REALIDAD

La novela gira en torno a fuerzas opuestas que coexisten en precario balance: en el plano inmediato, la alienación y el desprecio por la humanidad; en el nivel más esencial, la sed de comunicación y de amor. Esta dicotomía es una de las premisas fundamentales del mundo de Onetti. Fracasadas todas las tentativas de incorporarse al mundo, la única salida para Eladio es escribir sus memorias —una respuesta artística al infortunio de existir, modalidad que distinguirá toda la obra narrativa de Onetti—. La creación le hace olvidar la degradada realidad: «Encontré un lápiz y un montón de proclamas abajo de la cama de Lázaro, y ahora se me importa poco de todo, de la mugre y el calor y los infelices del patio. Es cierto que no sé escribir, pero escribo de mí mismo» (p. 7). Y unas páginas más adelante se vislumbra el único instante de dicha en su vida real: «Hace horas que escribo, y estoy contento porque no me canso ni me aburro» (p. 20).

La compulsión a escribir como medio de salvación es cualidad distintiva de la literatura contemporánea, en la cual proliferan héroes intelectuales de sensibilidad artística. Antoine Roquentin en *La Nausée* puede justificar su vida superflua si escribe una novela. De igual manera, «tout es perdu» para Léon Delmont en *La modification*, de Michel Butor, después del fracaso de su aventura amorosa; mas se salva mediante la obra de arte que escribe (49). Un último ejemplo, menos conocido: Lukács, en *Viaje al Este* [*Die Morgenlandfahrt*], de Hermann Hesse, alude a este anhelo de rescatar la plenitud del ser mediante el acto de creación literaria: «Tenía que escribir el libro o entregarme a la desesperanza; era la única posibilidad de salvarme de la nada, del caos, del suicidio» (50).

El hecho de escribir atestigua sobre la voluntad de comunicación de Eladio. El impulso creador nace de la imposibilidad de realización

(48) La fuerza transfiguradora del lenguaje es una herencia surrealista. Véase H. A. Hatzfeld: *Superrealismo* (Buenos Aires: Argos, 1951), pp. 133-140.

(49) Es la opinión del propio autor. Véase la entrevista a Michel Butor de Madelaine Chapsal: en *Les écrivains en personne* (París: René Julliard, 1960), p. 60.

(50) Hermann Hesse: *The Journey to the East* (Nueva York: Farrar, Straus and Giroux, 1956), página 57. Traducción nuestra.

vital, de la esterilidad de una vida que reclama transformación. Su refugio en los sueños no es una evasión de la realidad en aventuras esotéricas o en fantasías inverosímiles; es un intento de hacer realidad su mundo ensoñado, de expandir y complementar la vida. De la misma manera que en los surrealistas, aquí la invención imaginativa no es una evasión de la realidad sino una expansión de la existencia del hombre (51). En *El pozo* se supera la dicotomía entre la realidad concreta y la realidad ensoñada, y se establece una armonización de esos dos estados aparentemente contradictorios. La reiteración explotadora en pos de otra realidad, la esperanza de encontrar una apertura hacia la esencialidad, es precisamente lo opuesto a la evasión. Eladio, como Johnny Carter en *El perseguidor*, de Cortázar, se sumerge en una búsqueda sin fin: «Cuando Johnny se pierde como esta noche en la creación continua de su música, sé muy bien que no está escapando de nada. Ir a un encuentro no puede ser nunca escapar» (52).

La salvación de Eladio consiste en crear un mundo donde exista la comunicación, en proyectar un mundo ideal a imagen de sus sueños irrealizables. El hombre, dice Octavio Paz, «es el ser capaz de transformar el universo entero en imagen de su deseo» (53). Todos los sueños (o ensueños) de Eladio revelan su deseo de ser aceptado en el mundo, y en todos ellos se altera la realidad manifiesta en la obra, se invierten las leyes que rigen su mundo. Merced al acto creador, Eladio transforma su desamparo en una vivencia imaginaria, donde existe la comunicación; en un universo perfecto, en el cual realiza las carencias de su ser: amor, amistad, comprensión, vida activa. Sin pretender agotar el tema, veamos ahora la transformación de los «sucesos» en «aventuras».

El episodio central de la novela es el recuerdo de la afrenta a Ana María, en plena adolescencia, una noche de fin de año. En el mundo de los hechos reales Eladio hace víctima a Ana María de un ultraje gratuito y sádico, después de haberla engañado para que lo acompañara a la casita del jardinero, donde ella creía ser esperada por un amigo. El atentado tiene un final previsible: ella lo escupe en la cara y se va corriendo. En la ensoñación es ella quien viene corriendo a su encuentro en una cabaña de troncos y lo espera desnuda en la cama de hojas: «Es ella la que viene por la noche, sin que yo la llame, sin que sepa de dónde sale» (p. 15). El calor ago-

---

(51) Anna Balakian: *Surrealism: The Road to the Absolute* (Nueva York: E. P. Dutton and Company, 1970), p. 133.

(52) Julio Cortázar: *Las armas secretas* (Buenos Aires: Sudamericana, 1968), p. 133.

(53) Octavio Paz: *Las peras del olmo* (México: Imprenta Universitaria, 1957), p. 164.

biante de la noche sin luna de fin de año se transforma en una imagen de belleza elemental—el mundo cubierto de nieve bajo la luna de Alaska.

Ana María siempre le había tenido «antipatía o miedo», pero en la imaginación de Eladio se establece una comunión profunda: «La cara de la muchacha tiene entonces una mirada abierta, franca y me sonríe abriendo apenas los labios» (p. 18). En la realidad, la noche acechante lo invade todo, pero en el ensueño queda fuera de su mundo ideal: «Debe estar afuera retorciéndose la tormenta negra, girando entre los árboles lustrosos» (p. 19). El amor da una razón para vivir y destruye el símbolo negativo. La noche es un elemento hostil y desrealizador, y como la niebla en la novela de María L. Bombal —en palabras de Cedomil Goic—, queda fuera de las escenas de expectación amorosa y no puede «turbar ni el calor ni la plenitud del instante» (54). Hay además una variante de aún mayor sutileza estilística en la presentación de ambas escenas. En la casita del jardinero la luz es artificial y proviene de un farol, cuya luz se filtra por la ventana, imposición forzada en la escena, como la relación que intenta entablar Eladio con Ana María. En la cabaña de troncos la luz es natural—la luna y el fuego de la chimenea—. Eladio se siente casi hipnotizado por el baile sensual de las llamas que ondean frente a sus ojos y le acarician el rostro; en una sola imagen de rara plasticidad y riqueza sugestiva recoge su persistente predisposición al amor:

> Por un momento quedó inmóvil, casi hipnotizado, sin ver, mientras el fuego ondea delante de mis ojos, sube, desaparece, vuelve a alzarse bailando, iluminando mi cara inclinada, moldeándola con su luz roja hasta que puedo sentir la forma de mis pómulos, la frente, la nariz, casi tan claramente como si me viera en un espejo, pero de una manera más profunda. Es entonces que la puerta se abre y el fuego se aplasta como un arbusto, retrocediendo temeroso ante el viento que llena la cabaña. Ana María entra corriendo. Sin volverme, sé que es ella y que está desnuda. Cuando la puerta vuelve a cerrarse, sin ruido, Ana María está ya tendida en la cama de hojas, esperando (p. 18).

El sórdido ultraje sexual de Eladio se ha convertido, mediante la palabra creadora, en una imagen—llena de inocencia—de su anhelo convertido en realidad: «Hay belleza, estoy seguro, en una muchacha que vuelve inesperadamente desnuda en una noche de tormenta a guarecerse en la casa de leños que uno mismo se ha construido tantos años después casi en el fin del mundo» (p. 21).

(54) Cedomil Goic: *Op. cit.*, p. 150.

El «prólogo» de la aventura de la cabaña de troncos («Casi nunca el mismo») es otro ejemplo de su absorbente propósito de obliterar su desamparo. Eladio vive una soledad ansiosa, consciente de su ineptitud para adaptarse a la vida y participar en el devenir de la sociedad. En su ensueño, sin embargo, se cumple su deseo de participar activamente en la vida y logra cierta comunión espiritual con otros seres. Se identifica con un grupo de cazadores en una taberna de Alaska y acentúa su metamorfosis con el cambio de personas verbales, del singular a la primera persona del plural: «Hemos pasado la noche jugando a las cartas, fumando y bebiendo. Somos los cuatro de siempre [...]; nunca nos enojamos; se juega por monedas y sólo buscamos pasar una noche amable y juntos» (p. 17). En ésta y en otras aventuras, Eladio se imagina hombre de acción, vivo contraste con la inseguridad y el aislamiento pasivo que define su existencia: «Cazador en Alaska, contrabandista en Holanda, marinero en la bahía de Arrak, siempre hombre entre los hombres, rudo, fuerte, seguro, sobre todo seguro, bastándose a sí mismo, conociendo espontáneamente cuál es su lugar en la tierra, ocupándolo con dominio, actuando sin conflictos de conciencia, ejerciendo su poder contra la naturaleza y los demás hombres» (55).

Los demás episodios de *El pozo* están organizados a base de la misma dualidad conceptual: la imposibilidad de establecer un vínculo y la sistemática persecución de esa armonía anhelada, mas siempre inalcanzable. Toda la obra de Onetti se mueve en torno a esta distinción, tan obsesiva en 1939 como en sus últimas creaciones. Fijémonos brevemente en las otras escenas importantes de la novela en discusión.

Eladio se había divorciado de Cecilia; deaparecido el amor, la vida se había convertido en costumbre. Si Eladio pudiera recuperar la atmósfera maravillosa de un amor irremediablemente perdido estaría salvado: «El amor es maravilloso y absurdo e incomprensiblemente visita a cualquier clase de almas. Pero la gente absurda y maravillosa no abunda, y las que lo son es por poco tiempo, en la primera juventud. Después comienzan a aceptar y se pierden» (pp. 31-32). Trata de rescatar la imagen exacta de la Cecilia que amara (cuando se llamaba Ceci), una imagen lejana anterior al casamiento —su manera de andar «con largos y ligeros pasos», con su vestido blanco— y atrapar el pasado, convertir en realidad su ensueño. La lleva al lugar donde se encontraran,.años antes: «Varias veces subió la calle y vino hacia mí con el vestido donde el viento golpeaba, haciéndola inclinarse.

(55) Angel Rama: *Op. cit.*, p. 94.

Pero allí arriba, en la calle empinada, su paso era distinto, reposado y cauteloso, y la cara que acercaba al atravesar la rambla debajo del farol era seria y amarga. No había nada que hacer y nos volvimos» (p. 36). Sólo queda desde entonces la desesperanza y la confirmación de la inutilidad de la búsqueda.

Eladio recuerda detalles externos que le han dado una sensación (por ejemplo, el hombro de la prostituta, evocado en la primera escena), pero fracasa en su intento de capturar el sentimiento profundo por medio del recuerdo. En efecto, la incapacidad para comunicar sus sentimientos se mantendrá inalterada: «Lo que yo siento cuando miro a la mujer desnuda en el camastro no puede decirse; yo no puedo, no conozco las palabras. Esto, lo que siento, es la verdadera aventura» (pp. 20-21).

Aun el acto de escribir se concibe como un ejercicio fútil, pues tampoco puede expresar su sentimiento sobre el papel: «¿Por qué hablaba de comprensión unas líneas antes? Ninguna de esas bestias sucias puede comprender nada. Es como una obra de arte. Hay solamente un plano donde puede ser entendida. Lo malo es que el ensueño no trasciende, no se ha inventado la forma de expresarlo; el surrealismo es retórica» (p. 26).

Sin embargo, es necesario mantener de alguna manera la ilusión, continuar inventándose posibilidades de encuentros o ensueños para evitar caer en el vacío del no ser. Dos veces intenta Eladio comunicar su «secreto»: «Acudí a las únicas dos clases de gente que podrían comprender. Cordes es un poeta; la mujer, Ester, una prostituta» (p. 22). Eladio ansía desnudar su alma y expresarse sin hipocresías, sin «usar pretextos». Por eso acude a un poeta y a una prostituta; ambos se complementan, se manifiestan desnudándose: el uno, el alma, y la otra, el cuerpo.

La nostalgia de la vida pura lo acerca a Ester; cree ver algo distinto en ella que la separa de las demás prostitutas. Sospecha que puede encontrar algo hermoso en su alma y le propone hacer el amor sin pagarle, evitar la humillación de la venta de amor, creyéndola no digna de la vida miserable que vive. Pero ella era una mujer ordinaria y gastada, «tan estúpida como las otras, avara, mezquina, acaso un poco menos sucia» (p. 28). Sólo en el ensueño evitará otro fracaso y se cumplirá su anhelo: «A veces pienso en ella, y hay una aventura en que Ester viene a visitarme o nos encontramos por casualidad; tomamos y hablamos como buenos amigos. Ella me cuenta entonces lo que sueña o imagina, y son siempre cosas de una extraordinaria pureza, sencillas como una historieta para niños» (p. 39).

Con el poeta Cordes, Eladio cree coincidir en su interés por la actividad creadora y creía vislumbrar, por fin, la posibilidad de ser comprendido: «Hacía tiempo que no me sentía tan feliz, libre, hablando lleno de ardor, tumultuosamente, sin vacilaciones, seguro de ser comprendido, escuchando también con la misma intensidad» (página 47). Pero Cordes se encuentra en el plano del preciosismo insustancial y artificioso. Su poema sobre un «pescadito rojo [que] dibujaba figuras frenéticas buscando librarse de la estocada del rayo de luna que entraba y salía del estanque» (p. 48), es una fantasía intelectual despojada de realidad humana, de «sucesos»; el poema es para Eladio un «universo saliendo del fondo negro de un sombrero de copa» (p. 48). Es la última apertura de Eladio en procura de una comprensión y quedará, desde entonces, condenado al desamparo total: «Fue como si, corriendo en la noche, me diera de narices contra un muro» (p. 49).

El sueño se convierte en *El pozo,* como dice Jaime Concha, en «una forma absorbente y totalitaria de vida» (56). No se llega, sin embargo, a invertir las leyes que rigen los dos niveles de realidad, como se hará en *La vida breve.* La fantasía creadora mantiene su carácter de construcción ilusoria y, en el final, el protagonista se disuelve en las aguas nocturnas que lo arrastran a la nada. Pero ya en *El pozo* la realidad y la fantasía mental dependen estrechamente una de la otra; se establece —como quería André Breton— un sistema de vasos comunicantes entre la vigilia y el sueño, entre los «sucesos» y las «aventuras» de que habla Eladio Linacero. De allí que éste niegue su condición de soñador: «Lo curioso es que, si alguien dijera de mí que soy "un soñador", me daría fastidio. Es absurdo. He vivido como cualquiera o más» (p. 8). Los sueños no son un mecanismo para evadirse de la realidad de su vida —*son* su vida—. Ambos estratos —la vigilia y el ensoñamiento— se encuentran en estricta interdependencia y Eladio vive sus sueños con la misma conciencia de auténtica realidad con que se mueve en su pieza de pensión.

Surge, entonces, ya desde esta primera novela, una profunda interiorización del mundo, enfoque que Onetti mantendrá en toda su producción literaria y que alcanzará plenitud estética de *La vida breve* en adelante. A pesar de que el relato recoge descripciones de crudeza inusitada —lo cual parece indicar, en la superficie, la supervivencia del naturalismo— Onetti sigue el camino de la introspección autorreflexiva. Tampoco hay interés documental en su obra: ya en su

(56) Jaime Concha: *Op. cit.,* p. 208.

primera novela las referencias específicas a la realidad inmediata y a los problemas sociales de la época son mínimas. Con los años habrá en su obra una progresiva depuración de preocupaciones circunstanciales, proceso que llevará a una mayor abstracción y estilización en sus novelas.

Su concepción de la literatura permanecerá constante a través de los años, en especial la elaboración del personaje, sin variante notoria en el resto de su obra, como ya observara Angel Rama: «Hombres solos, incomunicados, acechantes; hombres acorazados, externamente fríos y despectivos para preservar secretas ternuras entendidas como debilidades por relación al mundo hostil; hombres distantes unos de otros, aun en la amistad y el amor» (57). Su novelar adquirirá, indudablemente, mayor riqueza y complejidad; sus métodos de presentación del mundo narrativo se harán en cada nueva novela más ambiguos e indirectos. «El misterio es el elemento esencial de toda obra de arte» ha dicho Luis Buñuel (58). Sin lugar a dudas, uno de los rasgos más distintivos de la obra de Onetti es el enigma que nunca se concluye de develar, la representación de un mundo que no es inteligible total e inequívocamente y que asume las posibilidades de múltiples significaciones.

Con *El pozo* se resquebraja definitivamente el orden tradicional de la novela en Hispanoamérica, al no haber ya descripciones de experiencias ocurridas, sino *posibilidades* de modos de vivir. Desde entonces pierde validez la valoración de la obra de ficción en comparación con una realidad preexistente; la novela transcurre en un plano puramente subjetivo que se justifica e impone como acto de creación poética. Es ésta, en definitiva, la nueva y profunda dimensión que *El pozo* trae, en 1939, a la novela hispanoamericana: la fundación de un universo absolutamente verbal y autónomo.

y II. TEORIA Y CREACION DE LA NOVELA: «LA VIDA BREVE»

> Una eterna y confusa tragicomedia en la que cambian los papeles y máscaras, pero no los actores.
>
> BORGES: *Otras Inquisiciones*

En 1950 publica Juan Carlos Onetti su novela más ambiciosa, *La vida breve,* de una ambigüedad estructural y expresiva poco común en Hispanoamérica en ese entonces, una de las manifestaciones nove-

---

(57) Angel Rama: *Op. cit.*, pp. 67-68.

(58) Elena Poniatowska: «Buñuel», *Revista de la Universidad de México,* vol. XV, núm. 5 (enero de 1961), p. 21.

lísticas más complejas y ricas de la narrativa hispanoamericana de todos los tiempos. Como toda gran obra de arte, *La vida breve* admite múltiples enfoques críticos y quizá sea la novela de Onetti que ha ocasionado la mayor diversidad de juicios, aun contradictorios.

Si uno de los primeros comentaristas de *La vida breve* pudo escribir que «no es probable que trascienda más allá de sus amistades» (1), en la actualidad, sin embargo, la sensibilidad crítica ha evolucionado se ha puesto más en consonancia con la profunda transformación del arte narrativo y la mayoría de los nuevos lectores subrayan la importancia de *La vida breve* en el proceso evolutivo de la novela hispanoamericana; se la considera una de las novelas más significativas de América. En el prólogo a la edición francesa, Laure Guille-Bataillon califica a *La vida breve* como «el libro clave de los años 50 para Argentina y Uruguay. Libro catalizador, revelador, tal como *Rayuela* de Julio Cortázar lo será en los años 60. Libro que ha de permanecer como piedra fundamental de la literatura sudamericana» (2). También en España se la considera la obra maestra no superada de Onetti (3), y para la crítica venezolana, *La vida breve* «es una lección del arte de escribir» (4). Cedomil Goic afirma que *La vida breve* es «la obra que viene a determinar un paso maestro de la novelística hispanoamericana» (5). En México —sólo a manera de ejemplo y sin intención de catalogar opiniones—, se reconoce la transformación radical que trajo esta novela: «es en el año de 1950 cuando [Onetti] hace culminar formalmente a la novela tradicional y echa los cimientos de la nueva con una obra magistral, *La vida breve*» (6). Cuando en una entrevista se le pide a Mario Vargas Llosa que seleccione el escritor y la obra que más admira, destaca a Borges y *Los pasos perdidos* de Carpentier, para concluir: «Si tuviera que nombrar al creador de un conjunto novelístico citaría a Juan Carlos Onetti, de quien se ha hablado muy poco o se ha comenzado a hablar muy tarde. Es un escritor que en cierta forma funda la nueva novela latinoamericana. *La vida breve* es un libro admirable en todo sentido» (7).

---

(1) Homero Alsina Thevenet: «Una novela uruguaya. *La vida breve*», *Marcha*, núm. 590, 24 de agosto de 1951, p. 14.

(2) Laure Guille-Bataillon: «*La vie brève:* piedra angular de la literatura», *Marcha*, 7 de abril de 1972, p. 31.

(3) Andrés Amorós: *Introducción a la novela hispanoamericana actual* (Madrid: Anaya, 1971), p. 79.

(4) Mariano Bejarano: «Onetti: la identidad perdida», Suplemento de *Imagen*, núm. 65 (15/31 de enero de 1970), s. p. (p. 4).

(5) Cedomil Goic: *Historia de la novela hispanoamericana* (Valparaíso: Ediciones Universitarias, 1972), p. 230.

(6) Héctor Manjarrez: «Onetti: el infierno son los demás que soy yo mismo», *Siempre:* núm. 538, 31 de mayo de 1971, p. VI.

(7) Horacio Armani: «Vargas Llosa: los estímulos de la realidad», *La Nación*, 1 de agosto de 1971, p. 2.

Admirable en todo sentido, *La vida breve* es la novela que inicia el período de plena madurez creadora de Onetti, una nueva apertura en las letras hispanoamericanas, culminación y síntesis de las contribuciones verdaderamente significativas de su arte narrativo. Es en esta novela donde se manifiesta más claramente el principio que confiere continuidad artística a toda su obra narrativa; la concepción de la literatura como un acto de fundación de un universo verbal propio. Si la novela tradicional intentaba describir una realidad extraliteraria y preexistente, la ficción hispanoamericana adquiere desde el primer cuento de Onetti, «Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo» de 1933 (8), una nueva actitud ante la realidad, alcanza una función creadora que desde entonces la distinguirá.

«La palabra todo lo puede» (9) dice Brausen, el narrador de *La vida breve;* y más adelante: «Sentía nuevamente la necesidad de imponer con palabras un destino común y absurdo» (p. 327). La configuración de un universo en esencia ficticio es una de las innovaciones que distingue a la novela contemporánea. En una breve nota publicada en *Les Lettres Nouvelles,* Octavio Paz señala que la literatura hispanoamericana de mayor vigencia en la actualidad es siempre una empresa imaginativa en la cual el escritor se propone la fundación de un mundo (10), Borges, para quien la reedificación de la realidad es el principio que guía su obra entera, es la figura que abre caminos; varias novelas de capital importancia en las letras hispanoamericanas comparten los mismos principios creadores. En *Cien años de soledad,* al igual que en *Rayuela,* o en novelas aún más radicales en la exploración verbal de la realidad *(Cambio de piel, El obsceno pájaro de la noche),* el escritor busca devolverle a la palabra el poder creador, convertir la novela en una experiencia literaria. Esta poética puede ser considerada como una de las claves para la comprensión de la ficción contemporánea; Marina Mizzau —Siguiendo a Edoardo Sanguineti—, alude a este recurso narrativo, «que consiste en hacer objeto de narración el mismo acto de hacer novela», y lo destaca como la convención que puede dar unidad y sentido a la novela contemporánea en general. El lector del siglo veinte se encuentra frente a una narrativa en la que se superponen varios niveles de exposición de «una

(8) Sobre «Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo» y otros cuentos desconocidos de Onetti, véanse Hugo J. Verani: «Los comienzos: tres cuentos de Onetti anteriores a *El Pozo*», *Hispamérica,* año 1, núm. 2 (diciembre de 1972), pp. 27-34. Y *Tiempo de abrazar y los cuentos de 1933 a 1950* (Montevideo: Arca, 1974), con un prólogo de Jorge Ruffinelli.

(9) *La vida breve* (Buenos Aires: Sudamericana, 1950), p. 311. Todas las citas se hacen de esta edición.

(10) Octavio Paz: «Littérature de fondation», *Les Lettres Nouvelles,* núm. 16 (Juillet 1961), pp. 5-12. Número dedicado a la literatura hispanoamericana que incluye la traducción al francés de «Bienvenido, Bob».

realidad que es desmentida continuamente como tal y fijada como ficción» (11).

Esta convención literaria constituye uno de los rasgos distintivos de *La vida breve*. El narrador básico, Brausen, introduce ficciones de segundo y tercer grado que modifican la situación inicial. La superposición de las tres historias paralelas —la vida de Brausen, su desdoblamiento en Arce y en Díaz Grey—, el desarrollo convergente y la fusión final de la triple prolongación espacio-mental del narrador ponen de manifiesto el principio de configuración que rige la creación literaria del novelista uruguayo. Brausen funda un mundo (Santa María), se imagina otros dos modos de vivir y esas dos experiencias simultáneas que inserta en la novela van adquiriendo autonomía, se independizan de su creador y terminan por desplazar totalmente la ficción que las prefigurara; acaban por imponerse como una realidad literaria dentro de otra.

De allí proviene, en parte, el hermetismo y la ambigüedad de una novela que está en proceso de escribirse, donde la ficción se expande ante el lector. Como en un juego de espejos que repiten la imagen interminablemente, la realidad se refleja y se bifurca en variaciones de la situación original; la novela se renueva sin cesar, en una reiteración exploradora sin fin. Cada nuevo episodio de *La vida breve* ejemplifica una variación del mismo conflicto básico, duplica la ficción precedente en una simetría perpetua que intensifica el desamparo de Brausen y anula todos sus esfuerzos por forjarse un destino: «Nada se interrumpe, nada termina; aunque los miopes se despisten con los cambios de circunstancias y personajes» (p. 385).

La novela se convierte en escenario teatral y cada personaje, una y otra vez, representa una comedia, participa de un juego eterno y absurdo, la vida: «Beso sus pies, aplaudo el coraje de aquel que aceptó todas y cada una de las leyes de un juego que no fue inventado por él, que no le preguntaron si quería jugar» (p. 263). La concepción lúdica de la vida, la poética de la novela dentro de la novela y la progresiva disolución de la personalidad de Brausen, son las coordenadas que unifican todas las secuencias narrativas de *La vida breve*. Brausen tiene conciencia de su incapacidad de actuar, de incorporarse al mundo; mediante los desdoblamientos y las máscaras que asume (no es mera casualidad que el fin de la novela coincida con el último día del carnaval), Brausen se impone una finalidad que altera su vida rutinaria y pasiva. El acto creador se convierte en su única razón de ser, en el mecanismo que justifica toda su existencia: «la libera-

(11) Marina Mizzau: en Grupo 63, *La novela experimental* (Caracas: Monte Avila Editores, 1969), pp. 74-76.

ción puede llegarnos por la creación», dice Emir Rodríguez Monegal, «por las fuerzas que libera el creador al rehacer el mundo, al descubrir con asombro su poder y la riqueza de la vida» (12).

Veamos primero con cierto detalle el mundo de Brausen y las unidades de sentido de la novela, antes de estudiar los desdoblamientos del narrador y la invención de una realidad, aspecto este último, clave en la comprensión de la novela y de la poética del autor.

BRAUSEN: AL MARGEN DE LA HISTORIA

> Gertrudis y el trabajo inmundo y el miedo de perderlo —iba pensando, del brazo de Stein—; las cuentas por pagar y la seguridad inolvidable de que no hay en ninguna parte una mujer, un amigo, una casa, un libro, ni siquiera un vicio, que puedan hacerme feliz (p. 66).

Así, con absoluta sencillez, Brausen resume los rasgos salientes de su modo de vivir: la marginalidad espiritual. Hay otra página inmejorable en la que Brausen se describe a sí mismo, donde quedan admirablemente ilustradas un sinnúmero de limitaciones de su ser y su tendencia a la autonegación:

> A esta edad es cuando la vida empieza a ser una sonrisa torcida; admitiendo, sin protestas, la desparición de Gertrudis, de Raquel, de Stein, de todas las personas que me correspondía amar; admitiendo mi soledad como lo había hecho antes con mi tristeza. Una sonrisa torcida. Y se descubre que la vida está hecha, desde muchos años atrás, de malentendidos. Gertrudis, mi trabajo, mi amistad con Stein, la sensación que tengo de mí mismo, malentendidos. Fuera de esto, nada; de vez en cuando, algunas oportunidades de olvido, algunos placeres, que llegan y pasan envenenados. Tal vez todo tipo de existencia que pueda imaginarme debe llegar a transformarse en un malentendido. Tal vez, poco importa. Entre tanto, soy este hombre pequeño y tímido, incambiable, casado con la única mujer que seduje o me sedujo a mí, incapaz, no ya de ser otro, sino de la misma voluntad de ser otro. El hombrecito que disgusta en la medida en que impone la lástima, hombrecito confundido en la legión de hombrecitos a los que fue prometido el reino de los cielos. Asceta, como se burla Stein, por la imposibilidad de apasionarme y no por el aceptado absurdo de una convicción eventualmente mutilada. Este, yo en el taxímetro, inexistente, mera encarnación de la idea Juan María Brausen, símbolo bípedo de un puritanismo barato hecho de negativas —no al alcohol, no al tabaco, un no equivalente para las mujeres—, nadie, en realidad... (p. 67).

---

(12) Emir Rodríguez Monegal: «J. C. O. y la novela rioplatense», *Número*, año 3, núm. 13-14 (marzo-junio de 1951), p. 186.

Por su amplitud y también por su recurrencia, el profundo sentimiento de desamparo y abandono se deslinda como una de las fuerzas motivadoras de la obra entera de Onetti. En *La vida breve* la narración gira en torno de varios motivos que reaparecen en forma obsesiva y configuran la peculiar visión del mundo del narrador: el fracaso de toda relación afectiva, el hastío de la rutina, la conciencia de su mediocridad y la fijación de recuerdos como única salvación posible.

Tendido en la cama de su habitación sombría, Brausen se hunde en la desesperanza total. Convertido en hábito su amor por Gertrudis («Gertrudis, sabida de memoria» p. 12) y perdida la espontaneidad en las relaciones humanas («fracasadas sonrisas planeadas largamente» p. 40), Brausen recurre a una imagen corporal, la amputación del seno de Gertrudis —representación metafórica de la relatividad humana— para sugerir el deterioro inevitable de todo lo existente. Transforma entonces el sufrimiento físico y la fealdad, en símbolo de una experiencia subjetiva, inexpresable directamente: la muerte del amor, y más que nada, la muerte de la fe en sí mismo.

El aislamiento de Brausen, la monótona repetición cotidiana de actos sin sentido y la opresiva sensación de impotencia en que se debate, alternan con el deseo de lograr un cambio definitivo en su vida, pero este deseo choca siempre con la imposibilidad de actuar: «Es, también la vieja imposibilidad de actuar, la automática postergación de los hechos. Y no me serviría la voluntad porque es mentira que baste la persistencia en el rezo para que descienda la gracia» (p. 185). La incomunicación es resultado de la incapacidad de Brausen de incorporarse al mundo, cuya motivación o causa queda siempre inexplicada y es susceptible de infinitas interpretaciones.

El protagonista, modelo de absoluta insignificancia e inanidad, como todo héroe problemático de nuestra época, parece predestinado a la desgracia, a la repetición infinita de actos sin sentido: «Comprendí que había estado sabiendo durante semanas que yo, Juan María Brausen y mi vida no eran otra cosa que moldes vacíos, meras representaciones de un viejo significado mantenido con indolencia, de un ser arrastrado sin fe entre personas, calles y horas de la ciudad, actos de rutina» (pp. 169-170). Dentro de los límites impuestos por su personalidad, Brausen no logrará jamás terminar esa larga serie de «malentendidos», esa «sonrisa torcida» que es la vida para él. De ahí que fallen todos sus intentos de alcanzar algún vínculo espiritual duradero: se separa de su mujer, Gertrudis; fracasa en su relación afectiva con Raquel, la hermana menor de Gertrudis; pierde su empleo y termina por rechazar a Stein, su único amigo y colega en la agencia de publi-

cidad donde trabajaba. Todos sus encuentros con Stein son un largo malentendido, pues Brausen se mantiene ajeno a la conversación. Mientras Stein relata sus aventuras amorosas o describe las reuniones que organiza su amante («los sábados de Mami»), Brausen divaga mentalmente, deja que su imaginación salte fuera del tiempo, y rememora, en un monólogo interior que alterna con la conversación de Stein, las observaciones que particularizan su existencia. Si Arce y Díaz Grey son desdoblamientos nacidos de la imaginación de Brausen, otros dos modos de vida posibles, Stein representa otro doble, una figura opuesta a Brausen, pero esta vez en el plano de la realidad.

Desde la primera página de la novela nos sumergimos en la opresiva atmósfera que reinará a lo largo de todo el libro; Brausen aparece encerrado en su apartamento, condenado a la soledad y poseído de sentimientos contradictorios que anulan su personalidad. La soledad queda implícita en los monólogos interiores de Brausen, quien percibe las más mínimas modificaciones en la atmósfera que lo rodea: «...alguna vibración inidentificable entraba a veces en el olor a remedios» (p. 19). Convencido de la inutilidad de la acción, todo intento de reintegrarse vitalmente al mundo permanece ajeno a la voluntad de Brausen; sólo responde a fuerzas superiores a él, suprahumanas: «recordé mi esperanza de un milagro impreciso que haría para mí la primavera» (p. 14).

Este paralelismo sicocósmico se evidencia en toda la obra. La naturaleza nunca aparece como un motivo estático, a la manera tradicional en las descripciones ambientales o como una mera proyección del ser; en *La vida breve* la naturaleza es algo viviente, dinámico, que se asimila e interrelaciona con el fondo emotivo del hombre. Hay en *La vida breve,* al igual que en otras novelas de Onetti y en particular en *La cara de la desgracia,* una correspondencia entre el alma del protagonista y el mundo exterior. La lluvia hostil —que distingue a *El astillero,* novela desarrollada en un continuo invierno lluvioso—, agrega elementos opresivos a la existencia de los personajes, y se asocia, junto a la oscuridad y al invierno, con los momentos de mayor depresión y tristeza: «Acaso también ella [Queca] se dejara abrumar por los fracasos que significaba el día lluvioso» (p. 266). Pero cuando Gertrudis siente esperanzas de recuperar el amor de Brausen dice: «Vi que los días ventosos de la primavera, los primeros anocheceres tibios que siguieron a las semanas de lluvia, obtuvieron permiso para cruzar el balcón e instalarse en el cuarto» (p. 79).

El aire irrespirable, húmedo y maloliente de su apartamento también suma su «poder» al de la lluvia y representa otro elemento hostil que ahoga a los personajes con sus sugerencias ominosas; agrega

otro obstáculo que limita las posibilidades de Brausen de liberarse de su condena —la condena de ser creación onettiana—. Veamos otro ejemplo revelador:

> Cubierto y excitado por las móviles capas del aire húmedo, traté de coincidir con el rumor lejano del viento, solitario y lúcido encima del gran cuerpo que se prestaba sin entrega, inmóvil. Volví a pensar en su muerte cuando tuve que reconocer el fracaso, cuando estuve de espaldas, junto a ella, sabiéndome olvidado. Escuché, sentí en los ojos y en las mejillas el renovado furor de la tormenta, el rencoroso ruido del agua, el viento ululante que llenaba el cielo y golpeaba contra la tierra; la fuerza del mal tiempo, capaz de atravesar el alba, de invadir la mañana, barriéndome e ingnorándome como si mi muerta exaltación no pesara más que la diminuta hoja que yo había acariciado y mantenido pegada a mi mejilla; tan indiferente y ajena como la mujer que descansaba, en quietud y silencio, arqueada sobre el almohadón (p. 229).

Por el contrario, cuando Brausen se transfigura en Arce en el apartamento de la Queca, se siente nacer en una nueva personalidad, presiente una esperanza de salvación, y describe con visión distinta el nuevo lugar: «El aire del departamento vacío me dio una sensación de calma» (p. 70). «Yo renacía al respirar los olores cambiantes del cuarto» (p. 170). «Recordé que había descubierto, casi palpado, el aire de milagro de la habitación» (pp. 234-35).

Hay una misteriosa fusión suprarreal entre el ente humano y la atmósfera. En un universo privado de relaciones humanas armoniosas, donde la conciencia de la personalidad se disuelve en la nada y el hombre se pierde en la anonimia de la gran ciudad, la integración de las experiencias humanas con los elementos naturales del mundo exterior es el único —si bien precario— vínculo que perdura.

PLANOS NARRATIVOS

> —Mundo loco— dijo una vez más la mujer, como remedando, como si lo tradujese.
>
> Yo la oía a través de la pared. Imaginé su boca en movimiento... (p. 11).

Con frecuencia en la obra de Onetti las primeras palabras resumen el significado esencial del mundo recreado, las actitudes del narrador y el punto de vista narrativo. «Mundo loco» es el comentario de la Queca, prostituta que vive en el apartamento contiguo al de Brausen, con el cual se inicia la novela y que, por lo reiterado llega

a convertirse en leitmotiv de la narración, síntesis de la concepción onettiana de la vida, de la futilidad y el sinsentido del existir. Al usar el verbo «remedar», Onetti destaca desde la primera frase la importancia de representar un papel, de imitar (o asumir) *otra* personalidad, aspecto clave de la novela. El comentario inmediato de Brausen encierra otros dos elementos fundamentales: su aislamiento en la oscuridad de su cuarto («Yo la oía a través de la pared») y el predominio de la imaginación, de la fantasía, que le abre la posibilidad de modificar mentalmente la realidad, de ir creando gradualmente otro modo de vivir, otro mundo en el cual se sumergirá más tarde él mismo convertido en Arce.

En estos dos primeros párrafos de la novela Onetti introduce al lector a dos de los tres caminos que seguirá la narración, planos que alcanzarán distintos niveles espaciales, que —aunque paralelos— nunca se entrecruzarán; cada uno entregará una diferente perspectiva de la realidad vital de Brausen-Arce. «Los dos mundos que separa la débil, facilitadora pared del departamento, nunca llegarán a confundirse. Para saltar de uno a otro será necesario que Juan María Brausen asuma un nuevo nombre; que deje de ser Brausen y empiece a ser Juan María Arce. En algún momento ambos mundos llegan a ser tangenciales pero nunca se solapan; están en distintos planos; distintas leyes los rigen y el juego del vivir no puede ser el mismo en ambos» (13).

Tres páginas más adelante, Brausen, oscuro escritor en una agencia de publicidad, recuerda que debe escribir un argumento cinematográfico por encargo de su amigo Stein y evoca otro posible mundo imaginario, sin poder olvidar su aversión por el cuerpo mutilado de Gertrudis: «No me sería posible escribir el argumento para cine de que me había hablado Stein mientras no lograra olvidar aquel pecho cortado, sin forma ahora...» (p. 14). Estos tres planos de la narración —la vida de Brausen y sus obsesiones, y los dos mundos en gestación— alternarán en forma paralela en la novela.

Pero el paralelismo en el desarrollo temporal de las historias no es un simple artificio literario sino que alcanza dimensiones más profundas. Los personajes de todas las historias son proyecciones de la tríada original —Brausen, Gertrudis y Stein—; estas proyecciones, directas en el comienzo, gradualmente irán logrando autonomía e independencia de su creador. Aquella constelación de tres personajes permanece inalterada y toda nueva escena repite situaciones básicas, inevitables, reflejos del pasado de cada uno de ellos: «aquel viaje que hizo usted con Elena persiguiendo a Oscar, ¿no es exactamente

(13) *Ibid.*, p. 176.

el mismo viaje que pueden hacer esta madrugada, en una lancha, desde el Tigre, una bailarina, un torero, un guardia de corps, un rey?» (p. 386). He aquí precisamente, el carácter patético de la búsqueda de Brausen. Al querer trascender la realidad inmediata, Brausen descubrirá un mundo multiforme que repite su imagen perpetuamente, acumulará una serie de vidas breves que el final abierto de la novela sugiere infinitas.

Esta estructura cíclica, y por ende ambigua, da la tónica a la novela: la imposibilidad de determinar con exactitud los límites y la individualidad del yo. Cualquier intento de Brausen de liberarse de sus inhibiciones y encontrar una nueva razón de ser, un fin que le dé autenticidad a su vida, está condenado a la derrota. Sin embargo, Brausen no sucumbe al nihilismo, y para librarse de la nada apela a la imaginación: se desdobla en Díaz Grey, personaje del argumento cinematográfico que escribe, y en Arce, nombre ficticio que asume al convertirse en amante de la prostituta Queca. Desaparece su amor por Gertrudis y nace en Brausen la «necesidad creciente de imaginar» (p. 21), «de salvar el sentido de la vida» (p. 151); subsistirá Brausen sólo si mantiene la ilusión de hacerse pasar por Arce en el apartamento de la Queca y si continúa siendo Díaz Grey en Santa María: «Entre tanto, yo casi no trabajaba y existía apenas: era Arce en las regulares borracheras con la Queca, en el creciente placer de golpearla, en el asombro de que me fuera fácil y necesario hacerlo; era Díaz Grey, escribiéndolo o pensándolo, asombrado aquí de mi poder y de la riqueza de la vida» (pp. 187-188).

Todos los actos de Brausen aparecen signados por su incapacidad intrínseca a adaptarse a la vida. Si Brausen es un ser insignificante y fracasado, en su guión cinematográfico y en el apartamento de la Queca adquiere nuevo poder sobre sus acciones; las máscaras que asume le sirven para trascender su existencia y plasmar una nueva esencia vital, es decir, una nueva esperanza de continuidad. Tal esfuerzo creador no debe ser objeto de análisis que relegue a un plano secundario el carácter artístico de la obra, ni considerarse como un simple intento de evadirse de la realidad, como testimonio y ejemplo de una voluntad escapista. Aunque su significado más obvio e inmediato sea una huida de la realidad, como ya observara Emir Rodríguez Monegal, «es también realidad e impone sus reglas» (14). Si se valora la obra literaria solamente en comparación con el mundo real se la reduce a un solo nivel de significación y se ignora la función esencial de toda crítica: iluminar los elementos que contribuyen a la creación de un mundo singular. Lo que al comienzo parece ser un simple

(14) *Ibid.*, p. 178.

esfuerzo de Brausen por liberarse de la opresiva realidad circundante se convertirá en una realidad autónoma, al extremo de que un crítico llegue a dudar quién era el narrador básico de la novela y creador de los otros dos personajes (15). Pero ése es uno de los motivos fundamentales de la novela: el mundo imaginado por Brausen se impone con consistencia real dentro de la ficción. Es, pues, imposible distinguir con precisión los límites de lo real y lo imaginario; se invierte la relación de dependencia entre las dos esferas de la realidad y se configura otro plano de lo real que termina por desplazar a la conciencia que le diera vida.

La vida breve es otro ejemplo de lo que se ha dado en llamar la «novela de la novela»; en forma paralela a Borges en el cuento, Onetti incorpora a su obra novelística este recurso narrativo. La ficción original sirve de punto de partida para la creación de otro mundo, absolutamente relativo, que sólo existe en la mente del protagonista-narrador. La ambigüedad de *La vida breve* resulta del enfrentamiento de la realidad creada por el autor y la realidad creada por la imaginación del personaje; el escenario ficticio (Santa María) y los personajes comienzan a ganar autonomía propia y a liberarse de la influencia de Brausen, el narrador-creador, y terminan por desplazarlo totalmente.

Como estudiara León Livingstone en contextos más amplios —la novela europea contemporánea— la técnica de la novela-dentro-de-la-novela y el desdoblamiento interior de los personajes, llevan implícitos un significado más profundo; al ponerse en duda la validez de toda distinción entre lo real y lo ficticio en un «universo cuyas partes componentes son permutables», se crea una perplejidad inquietante en la mente del lector (16). El uso de esta técnica literaria no implica un mero escapismo o evasión de la realidad, sino, más bien, se busca aprehender la totalidad de un universo multiforme, captar la equivalencia entre elementos aparentemente contradictorios. El aspecto más importante es percibir «un nuevo concepto de lo real, una reinterpretación de la realidad que permite la unión de opuestos al parecer mutuamente contradictorios, transformándolos en facetas recíprocas de una sola totalidad» (17).

---

(15) James East Irby: *La influencia de William Faulkner en cuatro narradores hispanoamericanos* (México: edición mimeográfica, 1956), p. 101.

(16) León Livingstone: «Interior Duplication and the Problem of Form in the Modern Spanish Novel», *PMLA*, núm. 4 (1958), pp. 393-406. Se cita por la traducción española incorporada como Introducción a *Tema y forma en las novelas de Azorín* (Madrid: Gredos, 1970), pp. 39-40.

(17) *Ibid.*, p. 35.

EL TIEMPO COMO UNIDAD DE SENTIDO

La persistencia del pasado en el presente es una de las dimensiones que debe considerarse para comprender el sentido de la novela. La implacable conciencia temporal de Brausen da unidad al sinfín de evocaciones y reflexiones que se van acumulando en *La vida breve*. Consciente de la imposibilidad de alterar su camino, de abolir el tiempo histórico, Brausen apelará, como vías compensatorias, a la memoria y a la imaginación. Lo hará de dos maneras salientes: mediante la evocación de un pasado idealizado que preserva en su mente y revive en forma casi obsesiva; y a través de su intento de crear una atmósfera de eterno presente: «Yo avanzaba buscando la armonía perdida, evocaba el antiguo ordenamiento, la atmósfera de eterno presente donde era posible abandonarse, olvidar las viejas leyes, no envejecer» (p. 234).

La fundación de Santa María es testimonio de esa ilusoria búsqueda de intemporalidad. Dice Guido Castillo: «En Santa María los personajes de Onetti tienen la oportunidad de existir absortos en un tiempo que sólo es presente, de algún modo invulnerables a lo pretérito y a lo porvenir. Un presente que no es el tránsito entre lo ya vivido y lo porvenir, sino el espacio en donde el pasado y el futuro confluyen, se aquietan y se amortiguan» (18). De la misma manera, en el tercer ambiente en que se desarrolla la novela (el apartamento de la Queca), donde Brausen-Arce se sumerge en otra vida ilusoria y fuera del tiempo, se busca convertir lo temporal en eterno, «comprobar la permanencia de los muebles y los objetos, del aire en eterno tiempo presente» (p. 170). Escribe Guido Castillo: «La primera vez que Brausen ingresó en la fugaz eternidad de la vida breve fue cuando tuvo la suerte de poder habitar, por un momento, el departamento vacío de su vecina. El capítulo se titula «Naturaleza muerta» y, en verdad, Brausen se mueve en el cuarto de la Queca como si se adentrara, en todo su cuerpo, por el espacio irreal de un cuadro» (19). Brausen se deleita en la observación de una escena que creía substraída del tiempo histórico; sin embargo, al contemplar la escena más detenidamente, descubre la finitud cierta de toda realidad que se deshace en la nada:

> La luz caía verticalmente del techo y luego de tocar los objetos colocados sobre la mesa los iba penetrando sin violencia. El borde de la frutera estaba aplastado en dos sitios y la manija que la atravesaba se torcía sin gracia; tres manzanas, diminutas, visi-

(18) Guido Castillo: «Muerte y salvación en Santa María», *El País* (Montevideo), 28 de enero de 1962, p. 6.
(19) *Ibid.*, p. 6.

blemente agrias, se agrupaban contra el borde, y el fondo de la frutera mostraba pequeñas, casi deliberadas abolladuras y viejas manchas que habían sido restregadas sin resultado. Había un pequeño reloj de oro, con sólo una aguja, a la izquierda de la base maciza de la frutera que parecía pesar insoportablemente sobre el encaje de hilo, con algunas vagas e interrumpidas manchas, con algunas roturas que alteraban bruscamente la intención del dibujo. [...] otras dos pequeñas manzanas amenazaban rodar y caer al suelo; una oscura y rojiza, ya podrida; la otra, verde y empezando a pudrirse. [...] Sin moverme, descubrí debajo de la mesa una pequeña botella tumbada, formas de manzanas que acababan de rodar. En el centro de la mesa, dos limones secos chupaban la luz, arrugados, con manchas blancas y circulares que se iban extendiendo suavemente bajo mis ojos. [...] A mi derecha, al pie del marco de plata vacío, con el vidrio atravesado por roturas, vi un billete de un peso y el brillo de monedas doradas y plateadas. Y además de todo lo que me era posible ver y olvidar, además de la decrepitud de la carpeta y su color azul contagiado a los vidrios, además de los desgarrones del cubremantel de encaje que registraban antiguos descuidos e impaciencias, estaban junto al borde de la mesa, a la derecha, los paquetes de cigarrillos, llenos e intactos, o abiertos, vacíos, estrujados; estaban además los cigarrillos sueltos, algunos manchados con vino, retorcidos, con el papel desgarrado por la hinchazón del tabaco..» (p. 71-73).

De la lectura de este capítulo surge, en síntesis, la imagen onettiana del existir, visión profundamente arraigada en toda su obra: un modo de ver la vida como un incesante acto de muerte. La «Naturaleza muerta» que contempla Brausen en el cuarto de la Queca revela la condición transitoria de todo lo existente, participa del desgaste común a seres y objetos.

Toda señal de desmoronamiento de su mundo obsesiona a Brausen, quien vive mentalmente en el ayer, ensimismado en su tiempo interior. Como en Faulkner, la persistencia de las impresiones pasadas absorbe el presente: «No se trata aquí de evocación en el sentido común de la palabra» —dice Jean Pouillon sobre Faulkner—, «sino de una especie de peso constante de lo que fue sobre lo que es» (20). Jaime Concha dirá algo similar sobre Onetti: «La intemporalidad del pasado [...] puede convertirse en carga opresiva para la persona» (21). El pasado es lo real en la vida de Brausen y con frecuencia obsesiva acentúa implacables descripciones de una deformada imagen del ente humano (el seno extirpado de Gertrudis, el embarazo de Raquel), objetivación de su incapacidad para adaptarse al presente, que su mente transfor-

(20) Jean Pouillon: *Tiempo y novela* (Buenos Aires: Paidós, 1970), p. 189.

(21) Jaime Concha: «Sobre *Tierra de Nadie* de Juan C. Onetti», *Atenea*, núm. 417 (Julio-septiembre de 1967), p. 193.

ma en imágenes grotescas. Hay en Onetti una sistemática destrucción de toda experiencia espiritual; en su obra el hombre queda reducido a mera supervivencia degradada, se convierte en testigo impotente de su propio deterioro: «El pelo se va, los dientes se pudren», dirá lacónicamente el narrador de *Tan triste como ella* (22).

En el plano más inmediato el hecho de que Gertrudis perdiera un seno hace tambalear el mundo de Brausen y su relación con ella cambia definitivamente. Esta aversión por las deformaciones es el primer motivo que obsesiona al narrador y ayuda al lector a interpretar su peculiar visión del mundo y de la vida. Ya en las primeras páginas el narrador sufre ante la mutilación de su esposa: «Pensé en la tarea de mirar sin disgusto la nueva cicatriz que iba a tener Gertrudis en el pecho...» (p. 12). La intensificación obsesiva de rasgos grotescos (23) ejemplifica su repulsa por el resquebrajamiento de su mundo normal, señal evidente de los estragos del tiempo; la situación inmediata, la extirpación, es otro símbolo de la imposibilidad de Brausen de adaptarse al presente.

Aunque la espacialización de las tres historias y el diseño repetido de las escenas destruyen el fluir convencional del tiempo, existe, sin embargo, la conciencia personal de quienes sufren con la certeza de la finitud, con el paso del tiempo que da el ritmo irregular a la vida breve. Este fluir del tiempo modifica, por ejemplo, el temple de ánimo de Gertrudis, quien intenta, mental y físicamente, una vuelta al origen, con la esperanza de alterar «el fin inevitable de todas las cosas»; Gertrudis tenía «la superstición y la esperanza de que volvería a ser feliz con sólo dar un paso o dos hacia atrás. Pareció sentirse segura de que todo volvería a ser como antes si lograba acomodar las circunstancias y forzar su sensación para retroceder en los años y vivir, remedando el recuerdo, los días de Gertrudis con dos senos» (p. 77). Si ella logra vivir en el recuerdo de su juventud podrá ser feliz nuevamente y asocia el presente con su desgracia; todos los elementos que la rodean la hostigan «desde el cielo nublado, la luz sucia, el gorgoteo de la lluvia en el techo y en el balcón» (p. 77). El regreso mental al pasado es la única salida que intenta Gertrudis. Evita la realidad que la rodea envolviéndose en la nada de la fantasía, evocando épocas pretéritas donde «buscaba salvarse [...] con la evocación de una Gertrudis joven y entera» (p. 79). Brausen comenta las acciones de Gertrudis: «Empecé a verla retroceder, tratar de refugiarse en el pasado con movimientos prudentes, caminar de espaldas

(22) *Tan triste como ella* (Montevideo: Alfa, 1963), p. 39.

(23) Véanse las páginas 12, 13, 14, 15, 17, 19, 20, etc. La novela comienza en la página 11.

con pasos cautelosos, tantear con el pie cada fecha que iba pisando» (p. 79). Gertrudis revive los días juveniles y se compenetra con la idea de verse nuevamente junto a su madre, libre de las responsabilidades del presente, y su regreso físico se une al mental; es un nuevo principio.

De la misma manera Brausen vuelve a Montevideo, después de cinco años de ausencia, con la esperanza de reencontrar su propia juventud y reestablecer vínculos, pero sólo logra desilusionarse aún más; el esquema es irreversible. Descubre que todos sus amigos y parientes «se pudrieron un poquito más, cinco años más. Y que yo me pudrí desconectado, con distinto estilo» (p. 223). Brausen esperaba reencontrar a la Gertrudis joven en su hermana Raquel, cinco años menor (Brausen y Gertrudis llevaban cinco años de casados), pero sólo consigue poner de relieve la motivación egoísta de su viaje: «Quiero usarla como un pañuelo, como una toalla; rabiosamente, necesito usarla como algodón, como venda, como cepillo, como hisopo» (p. 332). Cuando Raquel le visita en Buenos Aires, su presencia le causa disgusto, «una indefinible cosa repugnante» le apartaba de ella; descubre que la «cosa inmunda» que le desvinculaba de ella era su incipiente embarazo, irrefutable signo del paso del tiempo, de la disolución de la identidad personal. Así describe Brausen a Raquel: «La sensación repugnante y enemiga había estado brotando de la panza que le habían hecho, del feto que crecía anulándola, que tendía victoriosamente a convertirla en una indistinta mujer preñada, que la condenaba a disolverse en un destino ajeno» (p. 281). Y más adelante: «Está tan vieja como Gertrudis; la barriga que le crece equivale al seno que le cortaron a la hermana» (p. 282).

La obsesión de revivir su muerto mundo personal hermana a los demás personajes. Mami había regresado con Stein a París, de donde emigrara treinta años antes, «en una corta, agridulce excursión al pasado, tan parecida a ésta que realizaba ahora de pie junto al piano» (p. 191); al cantar la *chanson* que da nombre a la novela (y otras, siempre «viejas, las que cantaba mi abuela»), y a través de los recuerdos de su adolescencia parisiense que despierta un mapa de la ciudad, sumerge su corazón en el pasado. Stein vive del recuerdo de sus conquistas amorosas, «de las mentiras en que se había forzado a creer para justificarse ante sí mismo» (p. 37). En la Queca prevalece el recuerdo de un mundo de alusiones ambiguas, la presencia de los míticos «ellos», fantasmas de un pasado abolido que la atormentan. Díaz Grey aparece como el instrumento del que se sirve Elena en la persecución de su desaparecido amante, Oscar Owen, con el secreto deseo de reproducir momentos felices del ayer. Pero la regresión más

extrema al pasado queda implícita en la caracterización que de las figuras femeninas hacen Brausen, Arce, Díaz Grey y hasta Stein; amenazados de aniquilación definitiva, los cuatro subrayan la necesidad de un refugio, simbolizado por el mito originario («maternal» es el adjetivo que comparten las mujeres que acompañan a los cuatro personajes mencionados) (24), expresión que recurre y acentúa aún más la inadaptación y el anhelo de transfigurar la realidad personal de cada uno de los héroes onettianos.

En ésta y en otras novelas de Onetti la concepción de la temporalidad permanece incambiada; como ya dijera Jaime Concha, todos los personajes son «seres detenidos en su existencia como en una muerte. [...] Cada ser es una momia de sí mismo, una momia de su propio pasado» (25). El pasado opresivo y avasallante es la fuerza motivadora de la narración, y, merced a la pervivencia del recuerdo, se altera la secuencia normal del fluir del tiempo. Al entrecruzarse los planos temporales en la mente de Brausen, en torno a la recurrencia obsesiva de la operación de Gertrudis, se niega el tiempo, se establece una simultaneidad entre distintos momentos históricos y se tiñen de subjetividad las abyectas experiencias de Brausen.

«LA VIDA BREVE»

La novela fundamenta una concepción filosófica de la existencia como suma de brevedades, lo cual puede reafirmarse con palabras del propio autor: «Yo quería hablar de varias vidas breves, decir que varias personas podían llevar varias vidas breves. Al terminar una, empezaba la otra, sin principio ni fin» (26). Es indudable que para Onetti la discontinuidad del ser y la sensación siempre presente de que la vida es muerte incesante, es la causa del drama ontológico del hombre.

En un primer nivel de significación, el sentido de la novela alude a la canción que Mami canta en una de sus funambulescas reuniones, y que le ayuda a revivir su feliz adolescencia parisiense; «durante los cinco largos minutos de la canción, [...], ella despojada de grasas,

(24) Elena: «paciente y maternal» (p. 55). Ella se dirige a Díaz Grey: «Usted debió tocarme para evitar que ahora yo sea una madre para usted» (p. 120). Queca: «Y no sólo ignorando cómo tratarla, sino realmente intimidado como un niño» (p. 102). «Estaba inclinada hacia mi cabeza, atenta y maternal» (p. 105). Gertrudis: «Mi mujer, corpulenta, maternal, con las anchas caderas que dan ganas de hundirse entre ellas, de cerrar los puños y los ojos, de juntar las rodillas con el mentón y dormirse sonriendo» (p. 26). Miriam/Mami: «Y no es mentira que yo la quiera como a una madre» (p. 34).

(25) Jaime Concha: *Op. cit.*, p. 183.

(26) Luis Harss: *Los nuestros* (Buenos Aires: Sudamericana, 1966), p. 228.

años y estragos, cantaba con la agresiva seguridad que presta la piel joven...» (p. 191).

La vie est brève
un peu d'amour
un peu de rêve
et puis bonjour.
La vie est brève
un peu d'espoir
un peu de rêve
et puis bonsoir. (p. 194).

Por otra parte, unas palabras de Brausen aluden a otra vía de acceso —de mayor importancia— para la comprensión del sentido del título y por ende de la novela: «...es que la gente cree que está condenada a una vida, hasta la muerte. Y sólo está condenada a un alma, a una manera de ser. Se puede vivir muchas veces, muchas vidas más o menos largas» (p. 226). Todo el libro es una serie infinita de muertes y resurrecciones de vidas breves. Para salir de la rutina cotidiana y revitalizar su existencia, Brausen se convierte en Arce; cuando entra por primera vez en el apartamento de la Queca comprende, «con una pequeña alegría», las posibilidades de evasión de compromisos a través de la farsa que inicia: «Calmándome y excitándome cada vez que mis pies tocaban el suelo, creyendo avanzar en el clima de una vida breve en la que el tiempo no podía bastar para comprometerme, arrepentirme o envejecer» (p. 71). En el «aire irresponsable, [en] la atmósfera de la vida breve» (p. 244) del cuarto de la Queca, Arce vive ajeno a toda responsabilidad, libre del pasado de Brausen, libre para forjar su propia imagen. De la misma manera, Díaz Grey, por ser una invención de Brausen y carecer de pasado propio, se mueve en el presente intemporal de la vida breve, fuera del tiempo, sin compromisos con el mundo. Ambos, Arce y Díaz Grey, establecen un contraste directo con Brausen, siempre obsesionado con el inexorable transcurso del tiempo (27).

Los demás personajes también buscan un nuevo principio. El amor entre Gertrudis y Brausen llega inevitablemente a su fin, al fin de una nueva vida breve: «Ahora mi mano volcaba y volvía a volcar la ampolla de morfina, junto al cuerpo y la respiración de Gertrudis dormida, sabiendo que una cosa había terminado y otra cosa comenzaba, inevitable» (pp. 20-21). El amor entre Brausen y Gertrudis se convierte en un hecho físico, dominado por la costumbre; Brausen procura autoconvencerse de que puede seguir amando a Gertrudis,

(27) *Vid.* Gottfried Wäber: «J. C. O., *La vida breve*», *Iberoromania*, vol. 2, núm. 2 (august 1970), 147.

pero su obsesión por la perfección imposible le lleva a comparar el aspecto actual de Gertrudis —corpulenta, deformada, con anchas caderas— con la Gertrudis joven y esbelta que aparece en un retrato colgado en su apartamento. La imagen del regreso se completa cuando Gertrudis cree haber recobrado la felicidad, iniciar otra vida breve, mediante una nueva relación sexual que le confirma «la cualidad irresistible de su cuerpo» y Brausen describe esa cara «que amagaba trepar en la fotografía de la pared» (p. 159). La separación inicia una nueva vida para ella. Brausen vuelve a ver a Gertrudis y quisiera modificar el principio de su relación con ella, («ella me había elegido, ella me había tomado»), y de seducido convertirse en el seductor, pero esa vida breve ya ha terminado, no puede ser iniciada nuevamente.

Cuando Brausen yace en su cama junto al mutilado cuerpo de Gertrudis, recuerda, por asociación con otro momento similar, a Mami, la envejecida amante de su amigo Stein; rememora el espectáculo desolador en una playa, cuando Mami se paseaba con la esperanza de atraer a algún hombre en su «última tentativa» (p. 74). La vida breve de la juventud ha desaparecido, y Mami, como Gertrudis, busca en las relaciones sexuales una rememoración de su pasado, de su juventud perdida.

La vida para Brausen es una serie de «pequeños suicidios», de «muertes y resurrecciones», un mundo donde la transitoriedad del vivir frustra toda tentativa de comunicación humana, toda esperanza de permanencia. Al fracasar su amor con Gertrudis, Brausen, convertido en Arce, recurre a la Queca como una posibilidad de amor, buscará trascender su soledad a través de una nueva experiencia amorosa: «Hacerla mía, sin pasión, como un alimento» (p. 233). De la misma manera, la ilusión de la posesión de Elena Sala, obsesiona a Díaz Grey, quien vive «dispuesto a cualquier cosa por [su] cuerpo». El amor para Arce y Díaz Grey no alcanza plenitud más allá de la unión física, es siempre un sentimiento transitorio, con supremacía de lo sensual, destinado a la insatisfacción, al fracaso; en otras palabras, a la vida breve. Brausen parte de su propio *yo*, pero al representar diversos papaeles dispersa y fragmenta su identidad, y descubre que la máscara le devuelve su propia imagen, duplica su soledad. Una vez más se le niega a un héroe onettiano toda posibilidad de establecer un vínculo humano; su tentativa de salvación sólo consigue intensificar su sentimiento de desamparo.

UNA POSIBILIDAD DE SALVACION

La soledad de Brausen es radical y definitiva. Se siente inerme frente a su existencia problemática y se resiste a desvanecerse en la nada. Sólo encuentra una salida, una respuesta al sinsentido de la vida: la aventura creadora.

> Pero yo tenía entera, para salvarme, esta noche de sábado; estaría salvado si empezaba a escribir el argumento para Stein, si terminaba dos páginas, o una, siquiera, si lograba que la mujer entrara en el consultorio de Díaz Grey y se escondiera detrás del biombo; si escribía una sola frase, tal vez. Acababa de empezar la noche y el viento caliente hacía remolinos sobre los techos; alguien iba a reírse furiosamente en una ventana próxima; la mujer de al lado, Queca, entraría de golpe, cantando, escoltada por un hombre con voz de bajo. Cualquier cosa repentina y simple iba a suceder y yo podría salvarme escribiendo. O tal vez la salvación bajaría del retrato que se había hecho Gertrudis en Montevideo, tantos años antes... (p. 40).

La proyección imaginística a través de la literatura es un modo de supervivencia. Para Brausen la invención es el único camino para la realización de su ser, la única posibilidad de conferir sentido a su vida, de justificar su existencia. La necesidad de inventar su propio mundo, de imponer su propia concepción de la realidad, se convierte en el tema esencial de *La vida breve*. Es, asimismo, una de las tendencias más significativas de la novela contemporánea; en palabras de Robbe-Grillet: «la fuerza del novelista estriba precisamente en inventar, en inventar con toda libertad, sin modelo. Lo notable del relato moderno consiste en eso: afirma deliberadamente ese carácter, hasta el punto de que hasta la misma invención, la imaginación, se convierten en último término en el tema del libro» (28).

Brausen transfigura su mundo para obtener una expansión vital, para olvidarse de Gertrudis, y todo lo que ella representa: «Estaba un poco enloquecido, jugando con la ampolla, sintiendo mi necesidad creciente de imaginar y acercarme a un borroso médico de cuarenta años, habitante lacónico y desesperanzado de una pequeña ciudad colocada entre un río y una colonia de labradores suizos, Santa María, porque yo había sido feliz allí, años antes, durante veinticuatro horas y sin motivo» (p. 21). Es la misma motivación de Lagos, el marido de Elena Sala, la necesidad de imponerse una razón de ser, que le impele a dar «distintas versiones» de todo suceso. Cuando Lagos miente, lo hace «porque cada Lagos que inventa es una posibilidad. En último caso,

(28) Alain Robbe-Grillet: *Por una novela nueva* (Barcelona: Seix Barral, 1955), pp. 41-42.

una posibilidad de olvido» (p. 120). La continua e incesante invención de posibilidades de vida es la respuesta de Onetti al sinsentido del mundo, un modo de desligarse de la responsabilidad del presente y sumirse en juegos imaginativos, en una patética parodia de la existencia.

El mundo aparece como un continuo juego, una continua invención de diversas existencias posibles, las cuales, una vez aceptadas, deben continuarse hasta agotarse en sí mismas, hasta que llegue el fin de esa vida imaginada, para entonces, recomenzar una nueva variación, una nueva vida breve. Los personajes tienen conciencia de vivir desempeñando un papel, una comedia, y cuando aceptan una convención deben seguir las reglas adoptadas: «Beso sus pies, aplaudo el coraje de aquel que aceptó todas y cada una de las leyes de un juego que no fue inventado por él, que no le preguntaron si quería jugar» (p. 263). Este monólogo sintetiza uno de los conceptos esenciales de la novelística de Onetti: el juego, la farsa, la mentira, la comedia sin fin, noción que se bosqueja en sus lejanos primeros cuentos y, treinta años después, se convierte en el motivo estructurador de *El astillero* (29). La última cita proviene de una memorable escena: el fantástico «sermón» del Obispo de La Sierra, a quien visitan Díaz Grey y Elena Sala. Hay un aire de teatralidad en toda la escena (el propio narrador la llama una «admirable bufonada») y culmina con un corte teatral e irónico de la narración; un gesto de Elena, como si señalara la caída del telón, da fin a la escena: «Elena Sala dejaba caer la cortina, abría su cartera y empezaba a empolvarse» (p. 263). Jaime Concha ha destacado el aire de teatralidad de ciertas escenas de *Tierra de nadie* y del capítulo «La tertulia» de *La vida breve*, uno de los célebres sábados de Mami; con respecto a la primera novela, dice el crítico chileno: «El gesto de la regenta es como el de un director que llama a los actores a escena; la actitud de las mujeres al tomar posesión del salón es decorativa, ornamental, con algo de lenta ceremonia; los trajes, todos de colores distintos y todos completamente monocromos, tienen aspecto irreal, son vestuarios que ofrecen una inmóvil coreografía; la pintura del rostro no es sólo cosmético, sino también maquillaje, máscara que oculta y disfraza la identidad perdida» (30).

La importancia del disfraz y de la máscara como medio de disolución de la personalidad, como ocultamiento y simulación, es de suma importancia en *La vida breve* y nos ocuparemos nuevamente de ella al analizar el último capítulo de la novela. Conviene, primero, establecer

(29) Véase nuestro estudio en: «La obra narrativa de J. C. O.: estructura y significación», Tesis doctoral inédita, University of Wisconsin, 1973, pp. 232-271.

(30) Jaime Concha: «Un tema de J. C. O.», *Revista Iberoamericana*, núm. 68 (Mayo-agosto de 1969), p. 353.

detenidamente la evolución del protagonista, sus metamorfosis y el proceso narrativo que lleva a la fusión final de las tres esferas de realidad que se entrecruzan en la novela.

LAS TRANSFORMACIONES DEL YO

La ficción de *La vida breve* surge del desdoblamiento de la personalidad del narrador que crea otros dos planos narrativos y dos nuevas personalidades. El mundo creado por Brausen representa, al comienzo, un trasplante directo de su propia vida, pero gradualmente, los nuevos niveles de realidad lograrán independizarse de la influencia de su creador. Es necesario analizar detenidamente el proceso de evolución de cada plano narrativo para comprobar que, si al comienzo la identificación entre el narrador básico y las figuras creadas por él es total, al final existe completa autonomía de los personajes creados por Brausen, al punto que le sustituyen como conciencia central de la narración.

Brausen comienza a divagar con la idea del argumento cinematográfico que piensa escribir y —por medio de un montaje espacial o superposición de imágenes—, asocia la morfina que usa para aliviar el sufrimiento de Gertrudis, con uno de los personajes de su argumento, el doctor Díaz Grey; las correspondencias entre los dos planos de la narración quedan prefijadas desde el comienzo: «Hay un viejo, un médico, que vende morfina. Todo tiene que partir de ahí, de él. Tal vez no sea viejo pero está cansado, seco. [...] El médico vive en Santa María, junto al río» (p. 20). Santa María, la ciudad imaginaria que será escenario principal de la mayoría de las ficciones posteriores de Onetti se funda en esta novela, y su importancia dentro de la creación mitopoyética onettiana ya ha sido ampliamente señalada (31).

En sus orígenes el guión cinematográfico que se proyecta con «precisión y frialdad» y nace de una necesidad económica, no forma parte de la subjetividad de Brausen. El lector no vislumbra ni sospecha el universo complejo y las inesperadas yuxtaposiciones que el libre juego de la imaginación irá demarcando. El mundo de Díaz Grey refleja la vida de Brausen, nace de sus propias obsesiones e inhibiciones: la sexualidad frustrada, la ineptitud para compartir sus sentimientos, rasgos distintivos de Brausen, se trasplantan al protagonista de su guión cinematográfico. Desde el comienzo hay una relación de depen-

---

(31) Véanse, especialmente, Nelson Marra: «Santa María, ciudad-mito, en la literatura de Onetti», *Temas*, núm. 6 (abril-mayo de 1966), pp. 32-34. Y Luis Alfonso Díez: «La novia robada, relato inédito (sic) de J. C. O.», *Nueva narrativa hispanoamericana*, vol. 1, núm. 2 (septiembre de 1971), pp. 185-195.

dencia entre Díaz Grey y Elena Sala; la misma dependencia de Brausen frente a Gertrudis, se repite en su vida imaginaria. Hacia el final de la primera mitad de la novela se encuentran en un hotel y la antigua imposibilidad de comunicación e impotencia de Brausen ante una mujer, se refleja en el doctor, su doble imaginario: «Al pie de la cama, en el sillón, Díaz Grey estuvo meditando en la imposibilidad de entrar, conscientemente y por propia voluntad, en la atmósfera, en el mundo de la mujer» (p. 181).

Así como la figura de Díaz Grey repite los rasgos de su creador («Debía [...] tener un cuerpo pequeño como el mío» p. 21), la mujer que entra en el consultorio de Díaz Grey es Gertrudis: «El médico vive allí, y de golpe entra una mujer en el consultorio. Como entraste tú, y fuiste detrás de un biombo para quitarte la blusa y mostrar la cruz de oro que oscilaba colgando de la cadena, la mancha azul, el bulto en el pecho» (p. 20). Todavía no hay distinción entre los dos niveles de la narración; el plano creado por la imaginación de Brausen se mantiene como realidad mental, ensoñada. La imagen de Elena Sala nace de la fotografía de Gertrudis en su juventud y la fusión original entre los dos planos narrativos se hace aún más explícita:

> En algún momento de la noche Gertrudis tendría que saltar del marco plateado del retrato para aguardar su turno en la antesala de Díaz Grey, entrar en el consultorio, hacer temblar el medallón entre los dos pechos, demasiado grandes para su reconquistado cuerpo de muchacha. Ningún ruido en el departamento vecino. Ella, la remota Gertrudis de Montevideo, terminaría por entrar en el consultorio de Díaz Grey; y yo mantendría el cuerpo débil del médico, administraría su pelo escaso, la línea fina y abatida de la boca, para poder esconderme en él, abrir la puerta del consultorio a la Gertrudis de la fotografía. [...] Entraría sonriente en ese consultorio de Díaz Grey-Brausen esta Gertrudis-Elena Sala (pp. 41-42).

Brausen concibe la figura de Díaz Grey como una posibilidad de enriquecimiento vital. Al comienzo no existe ambigüedad alguna en cuanto a la relación que mantienen el narrador y la figura inventada. Con el desplazamiento del punto de vista de primera a tercera persona, durante el proceso de gestación del doctor (la primera persona identifica a Brausen), se mantiene una distancia espacio-temporal y se indica la subordinación de Díaz Grey frente al titular de la narración. Hay una progresiva inmediatez del relato, un proceso gradual de afirmación del sueño como realidad verbal absoluta; Díaz Grey va adquiriendo autonomía en la mente de Brausen, comienza a establecer vínculos, a valerse de fantasías suyas y a crear su propio mundo sin

depender completamente de su soñador (32). Se vislumbra la posibilidad de establecer una nueva jerarquía entre creador y creado: «Entre tanto, y sin que yo necesitara dirigir lo que estaba sucediendo, o prestarle atención [...] Díaz Grey había seguido recibiendo las visitas de Elena Sala, había repetido cientos de veces el primer encuentro, esforzándose por no mirarle los ojos» (p. 76). El discurso gramatical es uniforme; no hay mutación de los tiempos y las personas verbales, convención que se mantendrá hasta el último capítulo, donde se invierte la relación. Díaz Grey se convierte en un narrador independiente que cuenta en primera persona, en el presente, y Brausen se desvanecerá. Hay, sin embargo, un hito significativo en la evolución de Díaz Grey, un instante donde las imágenes se superponen; un juego de personas verbales que señalan el primer intento de Brausen por transformarse en el médico de provincias:

> *Abrí* la puerta para dejarla entrar y *me volví* a tiempo para descubrir su sonrisa, la burla anticipada [...]
>
> Puede sentarse —*dije* sin mirarla. *Me incliné* sobre el escritorio para anotar en la libreta un nombre y una suma de dinero; después *el médico, Díaz Grey, se acercó* con frialdad a la mujer que no había querido sentarse (p. 47).

El ejemplo anterior es un artificio verbal; gradualmente, no obstante, se irá estableciendo una nueva convención en el relato: la disolución de la conciencia del narrador: «Yo había desaparecido el día impreciso en que se concluyó mi amor por Gertrudis; subsistía en la doble vida secreta de Arce y del médico de provincias» (p. 170). Díaz Grey comienza a intuir la existencia de su creador, de un ser superior que dirige sus movimientos: «...llegaba a intuir mi existencia, a murmurar "Brausen mío" con fastidio» (p. 181); y se insinúa la inquietante posibilidad de alterar la relación existente entre ambos, de invertir la imagen; Díaz Grey se siente como una «incomprensible y no significante manifestación de la vida, capricho engendrado por un capricho, tímido inventor de un Brausen...» (p. 186). Descubre que él también está representando un papel y, como todo ente que se tiene por real, el médico pretenderá descifrar el misterio de su creación, en este caso, enfrentándose con Brausen, un demiurgo indiferente ante su obra («Invocaba mi nombre en vano» p. 182). El orden cíclico de la existencia se repite una vez más: se borran los límites entre el soñador y lo soñado y se percibe la sensación creciente de un nuevo

(32) Como por ejemplo, el viaje a la sierra en busca de Owen, la visita a Gleason y al Obispo, y en especial el capítulo VI de la segunda parte, donde Díaz Grey actúa con el seudónimo Degé (nombre compuesto con sus iniciales) y se imagina la conquista de la violinista.

desdoblamiento. Pero hay algo de mayor importancia: se establece una continuidad de conciencias entre los dos entes de ficción. «La historia universal es la de un solo hombre» ha dicho Borges en célebre frase (33); sin lugar a dudas, la idea de la continuidad de conciencias o de la disolución del individuo, aspecto clave de la cuentística de Borges (y también de Cortázar), es uno de los motivos centrales de *La vida breve.*

En forma paralela a los episodios donde Díaz Grey comienza a intuir que es una figura creada por otro y busca independizarse, asistimos al nacimiento de otro personaje: Arce. Mientras yacía acostado e inerte, chupando pastillas de menta, Brausen venía imaginándose, de «este lado» de la pared, los movimientos y actividades en el apartamento de la Queca. Un impulso ilógico le lleva a entrar («No supe lo que hacía hasta que estuvo hecho» p. 69), y la nueva atmósfera en la cual se aventura le impulsa a «sacudirse de los hombros el pasado, la memoria de todo lo que sirviera para identificarme» (p. 98); se vislumbra el comienzo de una nueva vida breve. Brausen finge ser otra persona para incorporarse a otro mundo e iniciar otra metamorfosis de su ser; nuevo nombre, nueva perspectiva, nuevo carácter que debe forjarse gradualmente. Si la pasividad y la frustración son cualidades inherentes de Brausen, Arce representará la cara opuesta: afectará una vida guiada por la pasión, y aún por la brutalidad sádica. Cumple su «tímida iniciación» en este mundo de rufianes y prostitutas cuando Ernesto, uno de los amantes de la Queca, lo arroja violentamente del apartamento de la mujer.

Su evolución en su nuevo papel es metódica, se va imponiendo nuevas reglas de vida, y gradualmente adopta una nueva personalidad. Desde los más insignificantes detalles se prepara para la irrupción de su nuevo ser: su manera de caminar arrogante y desenfadada, el abuso del alcohol, la compra de un revólver que le hace «sentirse dueño del mundo con el peso del revólver contra la pierna; voy a entrar a la fuerza, esperar al tipo [Ernesto] y matarlo. [...] Ahora no se trata de mí» (p. 144). Aquel tímido e irresoluto Brausen adquiere una desconocida seguridad y poderío; se asimila al ambiente de corrupción y violencia que rige el mundo de la Queca, golpea reiteradamente a la mujer (34) y decide matarla; necesita justificar su ingreso en este mundo con el asesinato (35). El acto de violencia afirmará definitivamente su nueva identidad, demostrará que ha asumido su nueva personalidad, que ha adquirido una voluntad de actuar propia de su nuevo

(33) Jorge Luis Borges: «El tiempo circular», *Historia de la eternidad* (Buenos Aires: Emecé, 1953), p. 96.

(34) Véanse las páginas 208, 236, 274, 275.

(35) Rodríguez Monegal: *Op. cit.*, p. 180.

rol, pero Ernesto se le adelanta y cumple el rito por él. El sentido es claro: aún bajo la piel de Arce, en una nueva fragmentación de su ser, Brausen está condenado a la derrota. No hay salida posible.

Emir Rodríguez Monegal opina que «ante la realidad brutal (no imaginaria) del crimen, Arce se desvanece —el nuevo juego (*su* juego) exigía que matara a Ernesto—y es un renovado Brausen el que protege al asesino, el que intenta salvarlo creándole una vida nueva» (36). Sin embargo, si mata a Ernesto, Brausen pone fin a su proyección imaginativa, pierde toda oportunidad de crearse otro compromiso intemporal dentro de las reglas de juego de ese mundo. El asesinato le depara la oportunidad de crearse otro compromiso, de iniciar una nueva variación, un nuevo cambio de piel: la protección de Ernesto en la fuga hacia Santa María, que él mismo organiza. De ahí que Brausen proteja a Ernesto y lo trate con cariño, como a un niño: «Hice un esfuerzo para no acariciarle la cabeza» (pp. 294-295); «Le abrigué las piernas, no quise negarle la mano que necesitaba para refrescarle la mejilla» (p. 299); «Puedo palmearlo, susurrarle una canción de cuna» (p. 300); «No es más que una parte mía; él y todos los demás han perdido su individualidad, son partes mías» (p. 300). Todos los hombres son una parte suya, su *otro.* Como Stein en un nivel intelectual, Ernesto es un nuevo doble, otra figura opuesta a Brausen, encarna otra posibilidad de vida, ahora en el bajo fondo de rufianes; es la manifestación de lo vital y lo espontáneo. Irrumpe con agresiva seguridad y realiza una acción que le pertenece a Arce, a un Arce que había planeado largamente el crimen sin nunca resolverse a llevarlo a cabo. Con la fuga se inicia un nuevo y definitivo desdoblamiento de Brausen, pues se entrega a la ilusión de «abandonarse como a una corriente, como a un sueño» (p. 302).

Estas dos proyecciones imaginarias de Brausen se superponen simultáneamente, tanto en el tiempo como en el espacio, y terminarán en los dos últimos capítulos, por desdibujar al narrador básico y plasmar otro nivel de la realidad. En el capítulo V de la segunda parte, «Primera parte de la espera», encontramos un momento clave, puente entre la metamorfosis final de Brausen:

> Era el tiempo de la espera, la infecundidad y el desconcierto: todo estaba confundido, todo tenía el mismo valor, idénticas proporciones, un significado equivalente, porque todo estaba desprovisto de importancia y sucedía fuera del tiempo y de la vida, ya sin un Brausen que aquilatara, todavía sin un Arce que impusiera el orden y el sentido (p. 242).

---

(36) *Ibid.*, p. 181.

Se inicia la anulación de la personalidad de Brausen, quien espera el advenimiento de una nueva encarnación vital; el narrador ya no es Brausen: la primera persona del relato es una figura no definida todavía; un nuevo ser comienza a adquirir conciencia de realidad: «Yo el puente entre Brausen y Arce, necesitaba estar solo, comprendía que el aislamiento me era imprescindible para volver a nacer, que únicamente a solas sin voluntad ni impaciencia, podría llegar a ser y a reconocerme» (pp. 242-243). El narrador evoca el pasado de Brausen como si fuera el de otra persona:

> Libre de ansiedad, renunciando a toda búsqueda, abandonado a mí mismo y al azar, iba preservando de un indefinido envilecimiento al Brausen de toda la vida, lo dejaba concluir para salvarlo, me disolvía para permitir el nacimiento de Arce. Sudando en ambas camas, me despedía del hombre prudente, responsable, empeñado en construirse un rostro por medio de las limitaciones que le arrimaban los demás, los que le habían precedido, los que aún no estaban, él mismo (pp. 244-45).

El juego creador persiste inagotable en la novela y culmina en la autocreación: Brausen proyecta la imagen del creador, inventa a un personaje llamado Onetti. Para reemplazar la pérdida de su empleo, Brausen se finge un nuevo compromiso, inicia un nuevo desdoblamiento:

> Entonces —y ya había algo de Arce en mí— inventé la «Brausen Publicidad», alquilé la mitad de una oficina en la calle Victoria, encargué tarjetas y papel de cartas, le robé a la Queca una fotografía donde trataban de sonreír con gracia tres sobrinos cordobeses. Puse la foto en un marco y la coloqué encima del escritorio que me cedieron y ni un solo día olvidé mirarla con orgullo y con la seguridad de la muerte vencida por mi triple prolongación en el tiempo. [...] Sobre el escritorio, la fotografía estaba entre el tintero y el calendario; las cabezas de los tres repugnantes sobrinos de la Queca esforzaban sus sonrisas a la espera del momento en que el hombre que me había alquilado la mitad de la oficina —se llamaba Onetti, no sonreía, usaba anteojos, dejaba adivinar que sólo podía ser simpático a mujeres fantasiosas o amigos íntimos— se abandonara alguna vez, en el hambre del mediodía o de la tarde, a la estupidez que yo le imaginaba y aceptara el deber de interesarse por ellos. Pero el hombre de cara aburrida no llegó a preguntar por el origen ni por el futuro de los niños fotografiados. [...] No hubo preguntas, ningún síntoma del deseo de intimar; Onetti me saludaba con monosílabos a los que infundía una imprecisa vibración de cariño, una burla impersonal (pp. 246-47).

Con la presencia de Onetti como personaje de su propia novela se ve que la raíz de toda existencia es un acto espiritual de creación, un acto de amor. Brausen ha dado vida a otros personajes y satisface su afán creador si incorpora a su propio creador a la ficción. Es un modo de declarar su libertad y afirmar la existencia real de su mundo imaginado, de postular el destino independiente de su propio esfuerzo creador.

Brausen ha alcanzado su objetivo (cree haberlo alcanzado) de abolir el ayer y de desligarse definitivamente de todo lo que le obligaba a ser responsable: «Me descubrí libre del pasado y de la responsabilidad del futuro» (p. 354). Su personalidad comienza a disolverse («agonizaba de vejez sobre las sábanas» p. 270) y el proceso culmina en la desintegración total, en el nacimiento de un nuevo ser; «Aquí estamos, aquí está este hombre recién nacido de quien sólo conozco por ahora el ritmo de las pulsaciones y el olor del pecho sudado» (p. 271). Cada vez más enajenado, Brausen se ha ido transformando en otro ser; ya no es más una «triple prolongación en el tiempo», una conciencia que se desdobla; el ciclo se ha cerrado y Brausen ofrece una renovada imagen que se impone.

«El hombre se pasa la vida queriendo *ser otro*» ha dicho Ortega y Gasset (37). La transformación definitiva de Brausen se confirma en toda plenitud, cuando se despide de Stein —ahora *sí* dialogan. La voluntad de creación de Brausen impone una imagen irreal, una máscara o disfraz, sobrepuesta sobre su propia imagen enterrada. Brausen tiene ahora un aire de seguridad y desafío, un «estilo» que no es el suyo, «algo definitivamente antibrausen» comenta Stein, quien pondrá de relieve, en notable escena irónica, la disolución del *yo* y la emergencia de un nuevo ser: «este no es Brausen. ¿Con quién tengo el honor de hablar?» (p. 311).

EN EL MUNDO DE LOS ESPEJOS ENFRENTADOS

En *La vida breve* no hay un contenido novelesco, sino, más bien, repeticiones y ramificaciones cíclicas de la misma imagen central. No se puede hablar de narración en el sentido tradicional del término sino de *creación* de una novela; no se relata un acontecimiento ni se describen acciones lógicas, susceptibles de comparación con otra realidad familiar al lector. No se refleja una realidad, sino que se la crea.

---

(37) José Ortega y Gasset: *Idea del teatro,* anejo I (Madrid: Revista de Occidente, 1958), p. 92, Subrayado de Ortega y Gasset.

Los dos últimos capítulos contraponen escenas paralelas que invierten la relación entre la realidad y la ficción; y ambos quedan inconclusos. El concepto de la novela como entidad cerrada comienza, con *La vida breve*, a perder vigencia en Hispanoamérica, y esta novela anticipa, por cierto, a *Rayuela* y *Tres tristes tigres*, los ejemplos más representativos de novelas abiertas. El propio Onetti afirma que «*La vida breve* es un libro abierto» (38). Sin lugar a dudas, *La vida breve* participa del concepto de «apertura» que prolifera en las letras contemporáneas; las tensiones temáticas quedan sin resolver, no se les da desenlace anecdótico definitivo, y la discontinuidad del relato contiene experiencias todavía en expansión, abiertas a estímulos nuevos.

En los episodios finales de la novela se establece una sutil red de correspondencias. La fuga de Brausen con Ernesto se desarrolla en forma paralela a la fuga de Díaz Grey con Lagos, Oscar Owen y la violinista. La Queca y Elena Sala han muerto y se repite la descripción de su muerte en forma casi exacta, con pequeñas variantes lingüísticas (39). También Díaz Grey y su grupo son fugitivos de la justicia, por haber asesinado Owen a un policía; Ernesto es un reflejo del aventurero Owen (40). Brausen huye de Buenos Aires y se dirige a Santa María (de la «realidad» a la «ficción») y Díaz Grey inicia una retirada en dirección opuesta, de Santa María a Buenos Aires. Ambos han borrado su pasado y pueden, por fin, «vivir sin memoria ni previsión»; Brausen-Arce en el presente intemporal de Santa María, su propia creación, donde busca refugio, y se imagina un fin en sí mismo; Díaz Grey, exaltado por la ilusoria liberación, continúa sus fantasías de conquistas amorosas, ahora con la violinista, el último personaje femenino de la novela. Ambos terminan de la misma manera, sin forma posible de escapar, pero libres de consecuencias, sin la responsabilidad de atribuirle un sentido a la vida: «Sin huir de nadie, sin buscar ningún encuentro, arrastrando un poco los pies, más por felicidad que por cansancio» (p. 390).

En el penúltimo capítulo, Brausen-Arce «provocativo y lento, arrastrando mi desafío entre hombres y mujeres» (p. 348), entra en Santa

---

(38) Luis Harss: *Op. cit.*; p. 228.

(39) Véase la descripción de la muerte de las mujeres en las páginas 273 y 298.

(40) Se cierra el penúltimo capítulo con la detención de Ernesto por parte de un policía, y la acción final se describe del modo siguiente: «Ernesto golpeó la cara del hombre y lo hizo chocar contra el árbol; volvió a golpearlo cuando caía y el cuerpo quedó inmóvil sobre el barro, de cara a la llovizna y boquiabierto...» (p. 366).

Owen había asesinado a un policía («El inglés apoyó su pistola en el cuerpo del hombre que se acercó al automóvil y quiso detenernos» p. 380). Sin embargo, cuando recuerda el suceso hay un sutil eco de la acción de Ernesto: «Y fue ayer de tarde cuando volteé al tipo y lo dejé duro boca arriba en la llovizna» (p. 384).

María, en un mundo sin memoria ni antecedentes y simbólicamente quema la ropa vieja de Ernesto, para así despertar «tan nuevo como un recién nacido, tan ajeno a su pasado como en montón de cenizas que deja tras de sí» (p. 231). Más que una fuga, la búsqueda de Brausen-Arce ha sido un deseo de entretenerse en juegos imaginativos, de sacudirse de los hombros el pasado:

> Esto era lo que yo buscaba desde el principio, desde la muerte del hombre que vivió cinco años con Gertrudis; ser libre, ser irresponsable ante los demás, conquistarme sin esfuerzo en una verdadera soledad (p. 366).

El despliegue de niveles de significación alcanza implicaciones insospechadas; la búsqueda de Brausen, su conquista en la soledad como fin en sí mismo, libre e irresponsable, termina cuando el policía que lo arresta dice: «Usted es el otro —dijo el hombre—. Entonces, usted es Brausen» (p. 366). Tres planos narrativos se entrecruzan y se funden en uno. La fantasía de la mente de Brausen (el sentirse exento de compromisos), el plano real, en el cual Brausen es arrestado (como Brausen y no como Arce), lo cual revela el carácter cíclico de la existencia y la futilidad de todo intento de alterar el destino personal. El tercer plano queda explícito en este capítulo y se afirma en el siguiente, el último: la afirmación de los poderes de la ficción.

La creación artística adquiere lentamente el mismo nivel de realidad que la imagen original, va imponiendo sus reglas; Brausen entra en el mundo que él inventó, donde «todos eran míos, nacidos de mí, y les tuve lástima y amor. [...] El hotel estaba en la esquina de la plaza y la edificación de la manzana coincidía con mis recuerdos y con los cambios que yo había impuesto al imaginar la historia del médico» (p. 354). Pero la novela cobra su verdadero significado como acto de afirmación de la creación literaria, en una escena de extraordinaria riqueza de implicaciones, donde se superponen el fin del viaje de Brausen a Santa María y el final de una novela publicada catorce años después: la expulsión de Larsen (Junta) en *Juntacadáveres*. Al entrar en un restaurante de Santa María, Brausen se encuentra con un grupo de personas a quienes no reconoce y se convierte en indiferente espectador de un episodio, que, como ya observara James E. Irby, «con pequeñas variantes, se trata de la misma escena en que Larsen y sus prostitutas son expulsados de Santa María. Es decir, el final de otra crónica, cargado de sobrentendidos que presuponen otra serie de acontecimientos, otro tiempo. Brausen no da muestras de reconocer a ninguno de los reunidos, entre los cuales hay uno llamado "doctor"

por sus compañeros, que, según revela *Juntacadáveres*, es el propio Díaz Grey» (41).

Al desconocer a los habitantes de Santa María reunidos en el hotel Berna (Díaz Grey, Larsen, María Bonita, Jorge Malabia y Lanza), el poder que Brausen creía tener sobre su creación desaparece; el universo literario que Brausen ha poblado de seres se libera de su influencia y obtiene autonomía propia; es en este plano, el literario, donde Brausen-Onetti encuentra plenitud espiritual.

En el último capítulo la desaparición de Brausen es definitiva; Díaz Grey ha venido gradualmente adquiriendo individualidad y suplanta a Brausen como narrador; cuenta en primera persona y en el presente del indicativo. A lo largo de toda la novela el tiempo de la narración había sido el pasado; con el presente se produce una inmediatez espacio-temporal del relato, cuya finalidad es sugerir la sensación de eterno presente, la ilusoria apariencia de intemporalidad.

Un ciclo se cierra y otro se inicia en este capítulo; Lagos inventa al Sr. Albano, una nueva proyección imaginaria, como clave telefónica para enterarse del progreso de la persecución policial, pero aumenta el «interés por la imposible presencia del señor Albano» (p. 373), y Díaz Grey comienza a imaginarse encuentros futuros. Aislados del mundo, en un presente eterno y vacío, los sobrevivientes del sueño de Brausen aguardan la irrupción de una nueva ilusión, para encubrir su desamparo con juegos e impedir que su mundo se desintegre en la nada. Como en un juego de espejos enfrentados la realidad se refleja y se bifurca sin límites.

El fin de la novela coincide con el último día de carnaval, y la relación entre la simulación carnavalesca y la existencia adquiere caracteres inquietantes. Para no ser descubiertos por la policía, Díaz Grey y sus acompañantes alquilan disfraces para pasar inadvertidos en el último día de carnaval. La salvación depende de saber elegir el disfraz correspondiente: «De pronto imagino que todo —la fuga, la salvación, el futuro que nos une y que sólo yo puedo recordar— depende de que no nos equivoquemos al elegir el disfraz» (p. 369).

La vida aparece convertida en una fabulosa mascarada y detrás de la máscara o disfraz no hay nada: sólo la multiplicidad y los desdoblamientos del ser, la representación de un papel tras otro. A propósito de *El obsceno pájaro de la noche*, Juan Carlos Curutchet resume la idea principal del libro *Filosofía y Carnaval* de Eugenio

(41) James E. Irby: «Aspectos formales de *La vida breve* de J. C. O.», en Carlos H. Magis, ed.: *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas* (México: El Colegio de México, 1970), pp. 458. Las escenas similares ocurren en las pp. 360-363 de *La vida breve* y en las pp. 267-270 de *Juntacadáveres* (Montevideo: Alfa, 1964).

Trías, válida también para *La vida Breve:* «Trías propone la disolución del yo en una pluralidad de máscaras. No el disfraz del yo, sino su disolución. Cada máscara desarrolla una posibilidad, una dominante inédita en el yo abolido. La máscara no encubre el yo; *es* el yo, sirve para realizar la nostalgia de una carencia» (42).

Cada transformación de Brausen debe entenderse como una posibilidad de vida; distintas circunstancias, distintos nombres, pero siempre la repetición cíclica del mismo ser: «Soy el único hombre sobre la tierra, soy la medida» (p. 300), exclama Brausen, en un eco directo de la ya citada sentencia borgeana, «la historia universal es la de un solo hombre». Refiriéndose a la violinista, ya cerca del fin, Lagos confirma la multiplicidad del ser, los diversos papeles que el hombre debe representar en la vida, y, a la vez, sintetiza el sentido de la novela:

> Ella es Elena. Nada se interrumpe, nada termina; aunque los miopes se despisten con los cambios de circunstancias y personajes. Pero no usted, doctor. Escuche: aquel viaje que hizo usted con Elena persiguiendo a Oscar, ¿no es exactamente el mismo viaje que pueden hacer esta madrugada, en una lancha, desde el Tigre, una bailarina, un torero, un guardia de corps, un rey? (pp. 385-86).

El fin de la novela simboliza otra vuelta al principio, otro retorno cíclico; Díaz Grey se aleja con la violinista, sin destino preciso. Pero la virginal violinista *es* Elena, quien a su vez era Gertrudis y ésta Raquel, o sea, la muchacha de quince años, anterior a la caída. En la ficción se perpetúa a la violinista en un presente intemporal, pura e inmaculada, sin pasado que abolir; en la concepción onettiana, la muchacha es el arquetipo de la mujer ideal, presencia imperiosa para todo personaje masculino de Onetti.

La novelística de Onetti responde a la necesidad de justificar su existencia y de superar las limitaciones de la condición humana Muy lejos de ser un juego esteticista gratuito que existe *in vacuo,* su obra acoge el mundo circunstancial y, ante todo, experiencias subjetivas, como su única materia narrativa. Pero el universo narrativo de Onetti se impone como entidad ficticia, se distingue por la proyección de su propio caos subjetivo a la esfera de lo imaginario, de la pura invención. «Para mí, la novela debe ser integral» (43), dice Onetti, y el aspecto dominante de su obra es, precisamente, la integración de estratos narrativos —la íntima dependencia de procedimientos

---

(42) Juan Carlos Curutchet: «José Donoso. *El obsceno pájaro de la noche*», *Libre,* núm. 2 (diciembre-febrero de 1971-1972), p. 144. El libro mencionado es Eugenio Trías: *Filosofía y Carnaval* (Barcelona: Anagrama, 1970).

(43) J. G.: «Siempre Onetti» (entrevista), *Confirmado* (Buenos Aires), 9 de noviembre de 1967, p. 49.

formales y de la situación recreada—, una síntesis que consideramos esencial para toda obra de arte: la indagación sobre el destino del hombre («Yo quiero expresar nada más que la aventura del hombre, el no-sentido de la vida») (44), y la voluntad de creación que preside toda su obra («Creemos que la literatura es un arte. Cosa sagrada, en consecuencia: jamás un medio sino un fin») (45).

HUGO J. VERANI

University of California, at Davis
Dpt. Of Spanish
DAVIS, California 95616 (USA)

(44) Carlos María Gutiérrez: «Onetti el escritor» (entrevista), *Repórter* (Montevideo), núm. 25, 2 de octubre de 1961, p. 27.

(45) Onetti: «Divagaciones para un secretario», *Acción* (Montevideo), 24 de octubre de 1963, p. 19.

«LA VIDA BREVE», ENTRE LA LENGUA Y EL TEXTO
(Ficción, subficción y ficción teórica) *

I. En *La vida breve* se piensa la posibilidad de escribir un relato; ese pensar —contado, «actuado»— opera sobre las condiciones, vicisitudes, posiciones y trabajos del sujeto de la enunciación en la escritura. La novela «novela» el proceso de narrar y se sitúa, en el interior del «corpus» Onetti, en el lugar de un esquema o modelo allí emergen escenas, personajes, motivos, un tipo de sucesión determinada, un modo de abrir y cerrar que constituyen, en adelante y hasta *La muerte y la niña,* momentos reiterados, específicamente onettianos; el texto donde se piensan las condiciones de producción de la escritura aparece entonces como el texto informador por excelencia; este momento reflexivo se identifica con el momento constitutivo: el hecho de escribir sobre el escribir dibuja una matriz de todo lo que no serían más que variaciones de ese esquema fundamental. Y no sólo en los relatos posteriores; *El pozo, Un sueño realizado, Para esta noche* adquieren otro sentido —adquieren sentido, en el sentido de *Kafka y sus precursores*— en función de *La vida breve.*

Como si esta novela fuera un *efecto* del «corpus» (y precisamente por la puesta en escena de las condiciones mismas de la existencia del «corpus»); en ella se esboza un mito personal del escritor y un mito de los orígenes: los fundamentos (no es casual que Brausen aparezca en relatos posteriores como «el fundador») de todo el sistema narrativo. Debe leérsela, entonces, como una ficción y una teoría a la vez: una teoría (ideológica) del emisor o del sujeto de la enunciación y su constitución en el proceso del relato. En uno de sus niveles se trata de las relaciones entre «realidad» y «ficción»: por un lado un relato situado ficticiamente en «la realidad» (Brausen-Arce, Buenos Aires) que, mediante Brausen, segrega o contiene, «imagina» o escribe el otro relato, «la ficción» (Díaz Grey, Santa María); la ex-

(*) Este capítulo es la introducción a un ensayo sobre *La vida breve;* se delimita aquí el objeto a analizar.

ploración de esos dos mundos contrapuestos sería uno de los centros de la novela. El objeto a analizar se constituiría en el momento en que pueda leerse, *en* las relaciones entre «realidad» y «ficción», el estatuto de lo ideológico (1): no sólo en cuanto al sentido de la «ficción», su anclaje, su posición respecto de la «realidad», sino sobre todo en la posibilidad material de la existencia de la «ficción» *en* la «realidad»: en la posibilidad de enunciarla y en sus condiciones de aparición, desarrollo y transformación.

Pero se trata, *en realidad*, de las relaciones entre dos subrelatos (voces, instancias) de estatuto desigual en el interior del texto; de uno postulado como productor y de otro escrito como producido, ambos ficticios: de una relación productiva entre dos series de enunciados. Los vínculos entre las dos series marcarían el proceso de constitución del texto en su conjunto como saturación de las relaciones productoras; una suma orientada de condiciones haría progresar el relato hasta que la serie producida llegue a su término. De entrada, pues, es posible una lectura que escanda el texto según los momentos esenciales en el progreso de ese proceso; si el trabajo narrativo consiste en abrir, desarrollar —sostener— y cerrar un relato dentro de otro (mientras se abre, se desarrolla y se cierra el otro relato), deberán encontrarse, a lo largo de este doble juego, zonas de coincidencia, oposición, inversión: algún tipo de enlace. Entonces el texto aparece orientado en un doble sentido: por los momentos en que es posible superponer las dos series (la productora y la producida), y por los pasos en el proceso de constitución de la serie producida.

Una de las condiciones para el conocimiento del objeto es determinarlo (construirlo) como objeto de conocimiento; el primer movimiento de la lectura crítica establece en el relato una serie de cortes que difieren, casi siempre, de los cortes dados (capítulos, partes): se sabe que el objeto a analizar no coincide con el de las primeras lecturas. Como si lo que se muestra nunca pudiera identificarse con lo que se demuestra; como si hubiera un relato *uno* y un relato *dos* al cual se llega: la «ficción» y la «ficción teórica». Los cortes puntúan

---

(1) La ideología *de* la literatura que exhibe la literatura (la escritura) en su práctica misma. Es decir: qué es lo que se piensa como literatura (y no como escrito científico, informativo, político, mensaje cotidiano, etc.), cuál es su lugar específico, sus fronteras, de qué modo se produce y cuáles son sus relaciones con la producción material, cuáles son sus efectos, los protocolos de su lectura, qué es la ficción, la «verdad», la invención, cuál es el estatuto de la mímesis, de las técnicas, qué es el escritor, cuál su práctica y su lugar social y así siguiendo. Esta ideología de la literatura —un sector de la lucha de clases en el campo de la teoría— puede ser coherente o entrar en contradicción con «las ideologías» en sentido estricto, como formas particulares de la existencia de las contradicciones de clase, como manifestaciones y «representaciones» —en los dos sentidos— de esos procesos de fractura.

la narración y, en una lectura *n*, la transforman en «otra»: una suerte de relato segundo ya trabajado (escandido). Se sabe, además, que el texto sólo se hace texto en el camino de su textualización: a medida que se marcan sus redes, relaciones múltiples, líneas de organización, procesos significativos, sentidos. La primera escansión determina las unidades (narrativas) de significación en que se fragmenta la novela (2); si se delimita *La vida breve* en base a los momentos en que es posible hacer coincidir de algún modo las dos series (porque se asemejan, porque tienen algún elemento en común, porque constituyen variantes mutuas de un acontecimiento narrativo: porque, en síntesis, abren la redundancia) por una parte, y en base a los progresos (3) del relato en su producción del otro relato según una marcha lineal por la otra, se hace evidente que este doble sentido no es más que el sentido del paradigma y del sintagma narrativos, del eje de la semejanza y del eje de la continuidad: de la metáfora y de la metonimia. En la medida en que se organiza sobre esos dos ejes, el objeto aparece como *objeto lengua* y por lo tanto duplicando (verificando, autorrepresentando) en su estructura la estructura de su materia prima, siempre ya trabajada (4).

II. La *ficción teórica*, el objeto punto de partida del análisis, se construye, pues, en el momento en que se divide *La vida breve* en cinco partes: cada una de ellas culmina con el «encuentro» de las dos series (la ficción y la subficción) en un elemento común: cuando puede establecerse entre ellas la relación más simple, la analogía. Pero ese encuentro marca, *al mismo tiempo*, el momento de progreso

---

(2) Un relato es susceptible de dividirse en unidades —de aparecer como un sistema de unidades de significación articuladas— en una multitud de sentidos. Según el tipo de puntuación (que puede ir desde lo fonemático hasta las secuencias y grandes escenas narrativas) las unidades no solamente serán mayores o menores en extensión, sino diversas en cuanto a sus relaciones mutuas y sus modos de organizarse. La lectura se hará más «rica», más productora de saber, de sentidos y significaciones, a medida que se juegue simultáneamente con la mayor cantidad posible de unidades diferentes y a medida que se vinculen esas unidades en formas cada vez más complejas.

(3) Los progresos del relato son los reacomodamientos de su organización —estructural— según los objetivos que la narración misma se plantea (según su «programa»). Es evidente que este criterio rige sólo para el análisis de los relatos «clásicos» (los programados, los que tienden a cerrar lo abierto —colmar la carencia, develar la «verdad» y el enigma—, o a desarrollar un proceso —de descubrimiento, desintegración, desplazamiento— hasta su último término), y no en los relatos donde se cuestiona la ficción como un proceso-progreso con objetivos, donde se cuestiona «el principio» y «el final». Los relatos de Onetti se producen en el interior de la concepción clásica del relato (y en ese sentido *La vida breve* puede leerse como una novela teleológica, donde el «fin» y la «verdad» coinciden), aunque con multitud de procesos de distanciamiento: *La vida breve* se lee, además, como parodia del melodrama, de la novela policial y de cierta vertiente de la novela de aventuras.

(4) La lingüística estructural clásica cumpliría su función sólo en este primer momento, en el punto de partida de la lectura: en la escansión del relato, cuando éste se organiza según la organización de su materia.

del relato, cuando se desplaza hacia otra organización (y esto en todos los sentidos, desde el manifiestamente temático hasta el lógico). En el transcurso de cada parte la ficción y la subficción parecen marchar en paralelo, una *al lado* de la otra, hasta que llegan a un punto crítico en el que cada una aparece como *el otro lado* de la otra: esa convergencia —un acorde entre dos secuencias narrativas— marca el hiato entre las diversas formas de organización de la materia del relato (5).

PRIMERA PARTE (capítulos 1 al 5 de la primera parte) (6)

1) La coincidencia entre las dos series está marcada por el motivo (7) de *la llegada* y *la visita,* que instauran una pareja que dialoga, una conjunción heterosexual.

En el relato uno. Quien enuncia es Brausen. Su esposa Gertrudis acaba de sufrir una ablación de mama; ese mismo día el departamento vecino, contiguo e idéntico al suyo, se ocupa: una mujer *llega,* se muda a él. Esa mujer (Queca) *recibe la visita* de un hombre (Ernesto) y la conversación que sostienen es oída por Brausen a través de la pared: la mujer cuenta que ha roto con su amante (capítulo 1).

> Brausen proyecta escribir, a pedido de su amigo Stein, un guión de cine; en los cuatro primeros capítulos piensa la apertura de su relato, el guión (que constituirá el relato dos, la subficción). Los motivos centrales son la castración de su esposa Gertrudis —el vacío de su cuerpo, en el lugar de su pecho izquierdo— y la necesidad de negarla y restaurarla; el problema de la apropiación de la materia del relato dos (ámbito, lugar, personajes, situación

---

(5) Es posible plantear una hipótesis general relativa al establecimiento de las primeras unidades narrativas a trabajar en un relato más o menos clásico, basado en los momentos de aparición de «lo mismo» (semejanzas, coincidencias, reiteraciones, metáforas mutuas) que proponen una demarcación del continuo metonímico y progresivo. Es decir: abrir el análisis dividiendo el relato en secuencias narrativas cuya separación mutua estaría marcada por los cruces paradigmáticos y metafóricos (y esto en todos los niveles: no sólo en el plano estricto de los motivos y nudos narrativos, sino además en la zona de las semejanzas, coincidencias o reiteraciones de enunciados, estilísticas, en el plano de secuencias, personajes, situaciones, etc.).

(6) *La vida breve* está dividida en dos partes que contienen, la primera, 24 capítulos, y la segunda, 17; cuando escribimos entre paréntesis «primera» o «segunda parte» nos referimos a esas partes en que se organiza el libro. Denominamos («relato uno» al relato que se sitúa en Buenos Aires, en «la realidad» —el relato productor, la «ficción»—, en el cual el sujeto del enunciado coincide con el de la enunciación: Brausen se narra; denominamos «relato dos» al que transcurre en Santa María —el relato producido, la «subficción»—, en el cual el sujeto de la enunciación (el narrador, Brausen) no coincide con el —o los— sujeto(s) del enunciado, y cuyo centro es el personaje Díaz Grey.

(7) Escribimos «motivo»; desde otra perspectiva podría analizárselo como nudo narrativo y, en un nivel diferente, como «escena» narrativa; por ahora no otorgamos a esos momentos una jerarquía diferente a la de meras zonas de coincidencia de las dos series.

inicial); el departamento vecino como estímulo para la imaginación —se le escucha pero no se ve—; la necesidad de la espera y el abandono como condiciones del advenimiento de la escritura; la identificación del Brausen «escritor» con el «personaje» de su relato ficticio (el médico Díaz Grey) y de su mujer Gertrudis —pero joven y con dos pechos— con la mujer de su relato (Elena Sala).

En el relato dos. El capítulo 5, que cierra esta primera parte, narra la apertura del relato dos: Elena Sala *llega* de Buenos Aires a Santa María y *visita* al médico para obtener recetas de morfina.

2) El narrador, Brausen, se encuentra *entre* las dos llegadas, las dos visitas y las dos mujeres; esta primera parte transcurre *entre* el capítulo 1 y el 5: allí el «yo» de Brausen genera un «él» (su personaje, el médico), abriendo el sistema pronominal del relato.

3) La llegada y la visita, junto con la *espera* (otro motivo que se reitera en las dos series y a lo largo de toda la novela) pueden leerse no solamente en su sentido literal: esta primera parte constituye el *incipit*, la apertura de *La vida breve* (enmarcada por las dos llegadas y visitas de los relatos uno y dos): lo que llega y visita es la ficción, lo que se instaura es su espacio, lo que se espera es la materia del relato, lo que adviene es «la literatura», simultáneamente al espacio del narrador y al espacio de la lectura.

SEGUNDA PARTE (capítulos 6 al 15 de la primera parte)

1) La coincidencia de las dos series está dada por el motivo del *triángulo:* al par, la pareja inicial, se añade un tercero que visita el espacio abierto en la primera parte.

En el relato uno. En la primera parte Brausen sólo oye los ruidos y voces del departamento vecino: está junto a, pero fuera de (como si se encontrara en la *sala de espera*); ahora «pasa al lado», visita a Queca y tiene con ella, una prostituta, las primeras relaciones sexuales (capítulo 12). Brausen es el tercero de la pareja inicial; Ernesto, el hombre que visitó a Queca en el capítulo 1, lo arroja fuera del departamento (capítulo 14).

El *pasaje* de Brausen al lado abre «otro mundo»: hay en el departamento vecino un desorden, un aire extraño, sin tiempo, un asomo de perversión, de proliferación de cuerpos y sus relaciones. Brausen necesita «expatriarse», «hacerse otro» en ese mundo (allí cambia su nombre, se hace llamar Arce); esa es la condición para que la ficción que está narrando progrese: una vez establecido el encuentro de los dos personajes del relato dos es necesario que se vinculen de algún modo, que la visita al médico no se congele

> en una reiteración permanente: el dual, el par no produce desarrollo. Brausen debe entrar en el «escándalo» y la «mentira»; debe comenzar a liberarse de su mundo de hombrecito monógamo, de su trabajo y su nombre.

En el relato dos. En el capítulo 13 llega el tercero de la pareja inicial: el marido de Elena Sala, y visita al médico; más tarde los dos hombres cenan juntos en el hotel (al lado del consultorio) y suben a la habitación de Elena: allí se constituye el triángulo; la ficción puede avanzar en su desarrollo.

2) Si en la primera parte el narrador, Brausen, se encontraba *entre* las dos llegadas, visitas y parejas, aquí *entra* al departamento vecino: este pasaje puede leerse simultáneamente como una entrada al espacio de «la literatura» y «la ficción» (es en el departamento vecino donde reina el clima de «la vida breve», sin pasado, memoria ni porvenir).

3) Si la primera parte estaba enmarcada por los capítulos que reiteraban el motivo en las dos series (capítulos 1 y 5), aquí los dos relatos coinciden en capítulos sucesivos (la aparición del tercero, la «escena del triángulo», ocupa el capítulo 13—relato dos—y el capítulo 14—relato uno). Si el «yo» de Brausen abría el capítulo 5, primero del relato dos, para dar lugar, de inmediato, al «él» y borrarse como sujeto de la enunciación, aquí, en el capítulo 13, el relato dos emerge por primera vez como absolutamente independiente y autónomo, sin intrusión del «yo» del narrador.

TERCERA PARTE (capítulos 16 al 24—último—de la primera parte)

1) Los relatos uno y dos se anudan en el motivo del *viaje* y la *búsqueda;* una pareja se desplaza a otro lugar; uno de los miembros de esa pareja busca a alguien, «otro» tercero.

En el relato uno. Brausen-Arce hace con Queca un viaje a Montevideo: cruza el río; Montevideo es el lugar de su juventud, de su pasado; allí vive Raquel, la hermana menor de Gertrudis, con la que Brausen tuvo algún tipo de relación amorosa. Se trata, pues, de un viaje hacia el «otro» tiempo y a la vez de la búsqueda de alguien —joven—que, nuevamente, introduce un tercero en una pareja (capítulos 20 y 24).

> Una vez constituido el triángulo, es necesario poner en movimiento esa fórmula numérica en todas sus direcciones; el triángulo es no sólo la estructura básica de *La vida breve,* sino un motivo constante en los relatos de Onetti. «Poner en movimiento» en los dos sentidos: variar los triángulos, constituir cadenas de triángulos

y de relaciones triangulares, y al mismo tiempo abrir un desplazamiento espacial, un *traslado*. El sujeto de la enunciación (el «autor», Brausen) prosigue su trabajo gestatorio y de expatriación: la espera, la muerte de sí, de su nombre, su identidad, el abandono progresivo de la familia —se separa de Gertrudis—, del trabajo —es despedido—. Ya no escribe para obtener dinero con el guión de cine: escribe por escribir, porque ya está desencadenado el trabajo y arrastra en su vértigo a quien lo produce.

En el relato dos. Díaz Grey acompaña a Elena Sala en su viaje por los alrededores de Santa María; cruzan el río; Elena busca a un joven, el Inglés, que ha huido de ella (capítulos 16 y 21). El triángulo inicial se dilata, del mismo modo que en el relato uno, con la introducción de «otro» tercero, el joven.

2) El motivo del viaje *enmarca* esta tercera parte del relato: se encuentra en su primer capítulo (capítulo 16: viaje y búsqueda de Elena Sala, relato dos) y en el último (capítulo 24: viaje de Brausen a Montevideo, relato uno). Hay, pues, una coincidencia estructural en el modo en que se reitera el motivo —en los extremos— entre esta parte y la primera: la tercera parte transita, entonces, entre los dos viajes, cruces de ríos, pasajes.

3) El viaje y la búsqueda no solamente definen esta parte de la novela, sino lo que quizá sea «la literatura» misma en el «corpus» Onetti: el tránsito, la búsqueda de otro espacio, de otro tiempo, de algún tipo de memoria y saber; la búsqueda como trabajo sobre el lenguaje: la búsqueda de la frase, del movimiento del relato, el traslado de las palabras, el pasaje a «otro» lado. Así, este motivo puede leerse simultáneamente en su referencia a la literatura, la ficción y la escritura.

CUARTA PARTE (capítulos 1 al 10 de la segunda parte)

1) La coincidencia de las dos series se funda en la *muerte de la mujer*, del elemento femenino que formó el primer par del relato en nuestra primera parte.

En el relato uno. Queca, la prostituta de «al lado», es asesinada por Ernesto (capítulo 10). Ese crimen fue deseado y planeado, de un modo independiente, por Brausen-Arce; cuando éste entra al departamento de Queca para matarla, encuentra que Ernesto ya ha cometido el crimen.

Brausen se anula definitivamente y nace «el otro», Arce, en la idea misma del crimen: es necesario matar a Queca, eliminar uno de los elementos que desencadenaron el relato, anular el

mundo de «al lado» (el mundo «loco», transgresivo, opuesto al cotidiano y «normal») para poder pasar realmente «al otro lado». Hay que borrar al tercero para que el relato culmine, pero ese tercero es, ahora, «otro»: ya no «el otro hombre», sino «la otra», la mujer; hay que matarla para constituir un par de otro tipo, homogéneo, de iguales: una pareja masculina. El sujeto de la enunciación prosigue su trabajo de espera, abandono y asesinato de su mundo. Aunque es Ernesto quien mata a Queca, Arce siente ese crimen —la transgresión última— como suyo.

En el relato dos. Elena Sala se suicida (capítulo 8) sin encontrar al joven en cuya búsqueda partió y después de entregarse por primera vez al médico; se borra, pues, el elemento desencadenante del relato dos: la mujer que llegó y visitó al personaje masculino en Santa María.

2) Esas muertes simétricas permiten dos simétricos «nacimientos»: el del definitivo «otro», Arce, en el relato uno, y un renacimiento del personaje en el relato dos: Díaz Grey pasa por una transformación: hace su pasaje «al otro lado» y nace; deja —en la fantasía, en el proyecto, en la irrealidad más absoluta: en la subficción de la subficción— el mundo de Santa María y «se traslada» a Buenos Aires con la joven (la muchacha, la violinista, «la inglesa», miss Glaeson) (capítulo 6). Este pasaje a Buenos Aires es para el médico una entrada en la clandestinidad y en la transgresión totalmente análoga a la entrada de Brausen, en el relato uno, al departamento de Queca. Díaz Grey se siente «otro».

3) Las dos muertes anulan definitivamente el «al lado» en los dos relatos (el departamento vecino en el relato uno, las vecindades de Santa María en el relato dos) y abren, junto con el «nacimiento» de Arce y del «otro» Díaz Grey, el espacio del «otro lado». Esta parte es simétrica y análoga a la segunda: allí debía introducirse un tercero que conformara la estructura y abriera el juego narrativo, aquí se trata (mediante el mismo proceso de espera, abandono, renuncia y pasaje transgresivo) de la eliminación de un tercero. Del mismo modo que en la segunda parte, la coincidencia de las dos series no enmarca el bloque narrativo (como ocurre con las partes primera y tercera), sino que es sucesiva (capítulos 8, 9 y 10) y señala el cierre de la parte.

QUINTA PARTE (capítulos 11 al 17 —final— de la segunda parte)

1) La escena reiterada en las dos series, que las anuda, es *la retirada,* la huida y la persecución (inversa a la primera parte: la llegada, y diferente de la tercera parte: el viaje en el que se perseguía

algo; en la quinta parte los personajes son los perseguidos). Hay, además, en cada una de las series, un carnaval y una captura.

En el relato uno. Después de la muerte de Queca, Arce huye con Ernesto hacia Santa María (capítulo 11) para ser apresado allí, finalmente (capítulo 16) como «el otro»: como Brausen.

> Brausen pasa definitivamente «al otro lado», al mundo de su ficción; se detiene primero «al lado» de ese otro lado, en Enduro, y después entra, siempre acompañando al joven Ernesto, para ser capturados por la policía. En esa empresa Brausen conquista, paradójicamente, su salvación: la libertad y la irresponsabilidad; pasa en bloque al otro mundo, donde encuentra el mismo «aire salvaje y sin historia» de su ficción y los personajes que él inventó.

En el relato dos. Después del suicidio de Elena Sala el médico se une al grupo formado por el marido de la muerta, el joven inglés que la muerta persiguió en vano, y la muchacha («la inglesa») con la que Díaz Grey construyó una relación clandestina en la irrealidad. En Buenos Aires realizan una compra masiva de morfina; el Inglés mata a un policía; huyen disfrazados en el carnaval para caer finalmente apresados (capítulo 17) como «otros», sin haberse quitado los disfraces. Sólo parecen partir, libres, el médico y la muchacha.

2) Las dos series *invierten sus espacios* y entran, cada una, en «el otro lado»: en el relato dos se pasa a Buenos Aires y en el relato uno a Santa María.

3) Las dos series coinciden en el tipo de pareja masculina que se construye en esta última parte, un hombre maduro y un joven: Brausen-Ernesto en el relato uno, y Lagos-el Inglés en el relato dos; la otra pareja, *entre* esos dos análogos, es la de la muchacha con el médico. Se reitera, pues, en otro registro, la estructura de la primera parte: dos semejantes —las parejas de hombres— que permiten, entre ellas, una diferencia —la pareja heterosexual—, del mismo modo que en la primera parte Brausen se encontraba, solo, entre dos llegadas, visitas y parejas que dialogaban.

4) En el último capítulo de la novela (capítulo 17) se abre un nuevo sujeto de la enunciación, «otro» narrador: el médico, el personaje del relato dos, pasa de «él» a «yo»: narra de un modo absolutamente independiente (se dirige a «usted», la muchacha) y en tiempo presente. El relato se cierra cuando el «objeto» (la tercera persona, la «no persona») se transforma en persona, en «sujeto» (8).

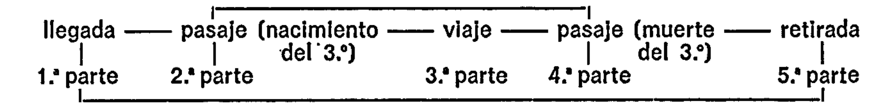
(8) Si avanzamos un paso más en la superposición de las dos series, se hace evidente que, junto a la relación de coincidencia analógica que exhiben, se oponen entre sí: en la primera parte, porque quien visita en el relato uno es un hombre (y a la prostituta) y en el relato dos una mujer (y al médico); en la segunda parte porque Brausen-Arce tiene relaciones

A partir de este cierre es posible un nuevo relato en el corpus: ya existe un «narrador»: Díaz Grey pasa a constituirse, en adelante, en el narrador típico de los relatos de Onetti.

III. Nuestra ficción teórica, compuesta de cinco secuencias narrativas, puede leerse de modos diversos:

1) *Como un proceso* donde las cinco partes marcarían otros tantos progresos hacia el final, que es el objetivo de la narración: *hacer que un personaje pueda narrar;* inventar un «él» capaz de enunciar, de ser «yo»: transformar el sujeto del enunciado en sujeto de la enunciación (que Brausen, al inventar a su personaje, lo pueda instituir como narrador). Este proceso *reproduciría* el proceso de producción del relato mismo, que narra cómo un personaje —Brausen— llega a narrar. *La vida breve* sería entonces no solamente el relato de la constitución de «otro» relato y de «otro» narrador, sino al mismo tiempo el relato de las condiciones de esa constitución en el sujeto que narra: quien cuenta (escribe) debe sufrir una por una las pruebas de Brausen: «pasar al otro lado» (mundo), «hacerse otro», «salirse» (abandonar familia, trabajo, mentir, transgredir, desear matar). Las condiciones para escribir y para producir otro narrador marcan los fundamentos de la ideología de la literatura en la escritura —el trabajo— de Onetti, del estatuto (el espacio) de la ficción, de la práctica del escritor, y sientan simultáneamente las matrices fundamentales del sistema narrativo del corpus en su conjunto (9).

2) *Como un relato de iniciación,* de un rito de iniciación, en el que después de las pruebas sufridas se renace para ocupar un lugar en una cofradía de iniciados. Las partes se ordenan de este modo:



sexuales con Queca cuando la visita por primera vez; y Ernesto —el rival— lo arroja con violencia fuera del departamento (relato uno), mientras que en el relato dos el médico no llega a tener relaciones sexuales con Elena Sala, sino al final, antes de morir ésta, y su marido invita al médico a acompañar a Elena en busca del joven; en la tercera parte porque en el viaje que Brausen-Arce realiza con Queca a Montevideo encuentra a Raquel (relato uno), mientras que Elena Sala no logra encontrar al joven inglés; en la cuarta parte porque se oponen crimen de Queca (relato uno) y suicidio de Elena Sala (relato dos), y en la quinta parte porque se enfrentan el cambio de trajes, el disfraz de los personajes que huyen (relato dos) y el no cambio (a pesar de que Brausen quería hacerlo) en el relato uno. Este sistema de oposiciones se presenta como la segunda relación inmediata y casi manifiesta entre las dos series en el momento de su cruce mutuo.

(9) La coincidencia es significativa: si las condiciones para narrar y constituir un narrador escriben a la vez las matrices —moldes narrativos básicos— del corpus, lo que se piensa —narra— como las necesidades, el proceso, el espacio de la ficción y la literatura marca la ideología fundamental de la escritura de Onetti. Aquí emerge con toda evidencia la función

El relato resultaría rigurosamente simétrico (10): a la llegada corresponde, por oposición, la retirada; al pasaje de Brausen al lado —que abre su propio nacimiento como Arce y al mismo tiempo da lugar al nacimiento del tercero— corresponde el pasaje del médico, su personaje, a Buenos Aires —que lo hace renacer y precede a la eliminación de otro tercero, la mujer—. El viaje en el centro del relato, como búsqueda y aventura, es el eje de la ficción. Pero este esquema en el que las partes se corresponden especularmente responde a los pasajes, llenos de pruebas, a los cambios de estado, las muertes y renacimiento característicos de los ritos, y remite a lo que quizá pueda leerse como uno de los centros de *La vida breve:* el tema y la dramatización del carnaval (como rito y fiesta de nacimiento-muerte, de renacimiento, de transformación en otro, de la máscara y el disfraz, del cambio de nombre, de los dobles) que enmarca la novela: en el primer capítulo Queca cuenta a Ernesto que en el último carnaval esperó vanamente, disfrazada de dama antigua, la llegada de Ricardo, y que esa «no llegada» decidió su ruptura definitiva con él; en los dos últimos capítulos los personajes de las dos series se encuentran con el carnaval: antes, en las vísperas de la fiesta en el relato uno —y allí son capturados—, y en sus postrimerías, disfrazados, en el relato dos —y allí son capturados—. El carnaval de los dos últimos capítulos se encuentra *entre* las dos series; el texto se encuentra entre dos carnavales, dos tipos de disfraces, entre su nacimiento y su muerte: su tema central es el nacimiento de otro, la transformación en otro, el pasaje a otro lugar. Las pruebas, condiciones de la iniciación en la escritura, posibilitan, pasado por la muerte, el renacimiento de un escritor y de un narrador.

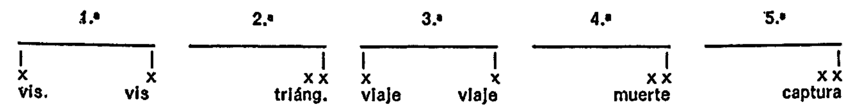
3) *Como un trabajo sobre el número:* sobre el dos y el tres, los pares y los triángulos. Las cinco partes se ordenarían de este modo:

Primera parte: ruptura de un par (de pechos en el caso de Gertrudis, de una pareja en el caso de Queca-Ricardo) y constitución

---

esencialmente in-formadora de la ideología: es ella el fundamento y al mismo tiempo la matriz general de lo que podrían denominarse los moldes menores de los relatos. Se sabe, ya, que la ideología —y específicamente la ideología de la literatura— no reside en el nivel manifiesto y declarativo de un relato, sino en sus mecanismos productores, los que lo estructuran trabajando la materia prima de la lengua.

(10) La otra simetría visible en las cinco partes en que dividimos *La vida breve* se constituye a partir de los lugares en que aparecen, en cada parte, los motivos que coinciden: o enmarcando la parte o en su cierre, como sucesivos: La primera y tercera parte, por un lado, y la segunda, la cuarta y la quinta, por el otro, hacen visible esa simetría. Este es el esquema:



de otro (una pareja que dialoga) en las dos series. El narrador se encuentra entre esos dos pares.

Segunda parte: constitución de un triángulo (por la llegada del tercero) en las dos series.

Tercera parte: búsqueda de otro tercero (dilatación y cadenas de triángulos) en las dos series.

Cuarta parte: eliminación (muerte) de un miembro del triángulo establecido en la tercera parte, que es la mujer del primer par, en las dos series.

Quinta parte: constitución de un par masculino en cada una de las series y de una pareja heterosexual en el relato dos; la figura es comparable a la de la primera parte: una diferencia entre dos iguales. El texto trabaja en todos los niveles *esa diferencia:* una cadena con cruz o fotografía entre los dos pechos de Gertrudis o de Elena Sala, una pared entre dos departamentos, un carnaval entre dos capturas, un río entre dos ciudades: un texto entre dos sujetos narradores.

4) *Como un trabajo sobre el espacio y los lugares,* en dos sentidos:

a) Los lugares serían a la vez «zonas», «espacios», «lados», *loci, tópoi,* y grafías: la escritura de Onetti es, sobre todo en *La vida breve,* una *topografía* cuyos términos deben leerse simultáneamente en sentido espacial y en sentido gráfico. *La vida breve* dibuja un sistema cuyos elementos, en relaciones diversas, son «la espera» —y la entrada, el pasaje, el viaje, el salto, la huida—, y «al lado»/«al otro lado». Esos lugares juegan metafóricamente como autorrepresentación del texto: como espacios, «mundos» de la escritura y la ficción. De allí la presencia reiterada, hacia el final del relato, de los *mapas* (plano de París, mapa de Santa María): el mapa, como diagrama y distribución, trazado de lugares, modelo reducido, guía, posibilidad de traslados y recorridos; el mapa con puntos y líneas —el mapa que Mami recorre con la aguja de tejer— es el diagrama del mundo del texto.

b) Los lugares y espacios serían los de la enunciación, de las posiciones de la enunciación en la escritura: todo traslado de sujetos (pronombres, personas), todo cambio e inversión, todo pasaje, es simultáneamente un pasaje del «yo» a «él», «ella» y así siguiendo.

5) Pero en este punto podrían tejerse las relaciones entre el modo 3 y el 4 de leer la escansión: es *un trabajo sobre el número de espacios,* en todos los sentidos: sobre los dos y tres espacios que emergen siempre en la literatura de Onetti, dibujando un esquema

triádico, un sistema de relaciones fundamental en los relatos: el primer espacio (el departamento de Brausen) como mundo cotidiano, del trabajo y el orden; el segundo espacio (el departamento de Queca, contiguo y diametralmente opuesto al primero) como lugar secreto, clandestino, del sexo, la «locura», el desorden, la otra identidad; y el tercer espacio (Santa María), análogo al segundo: zona de la transgresión, pero habitado por «otros» personajes, distintos y distantes de la primera persona. Esta se desplaza entre los dos primeros espacios (y el relato de esos desplazamientos, que acompañan una transformación, es la materia misma del relato); el tercero aparece como derivado, producido, «creado» por el sistema de desplazamientos entre los dos primeros. En este punto se hace visible el trabajo del texto: un trabajo sobre lo contiguo y lo antitético, lo lejano y lo analógico, «un significante al lado de otro» y «un significante por otro», la metonimia y la metáfora, la semejanza y la sustitución en *La vida breve* y el corpus en su conjunto. Pues este sistema numérico espacial se distribuye de modos diferentes según los relatos y según los lugares de la enunciación (según el sujeto del enunciado coincida o no con el de la enunciación), de modo que las combinaciones de *Los adioses* —donde «el hombre» se traslada del hotel al almacén o a la casa alquilada—, de *El astillero* —donde Larsen oscila entre el astillero, la casilla y la glorieta—, de *Juntacadáveres* —con la casa de Jorge, la de Julita y el prostíbulo— son diversas.

6) Cada uno de los motivos que ligan las partes, reiterándose en las series, puede leerse como *centro organizador* (de personajes, escenas, esquemas narrativos, desarrollos) de multitud de relatos de Onetti. Las partes pueden organizarse de este modo:

Primera parte: la apertura del relato con los motivos de la llegada y la visita de algo insólito, que rompe con lo cotidiano, es evidente, entre otros, en las aperturas de *Los adioses, Juntacadáveres, El astillero, El caballero de la rosa, La novia robada.* Pero las reiteradas visitas a una prostituta (o «loca», que es otro de los rasgos de Queca, meramente producido por el uso del término «loca» como sinónimo de prostituta en el lenguaje popular) por un lado, y al médico por otro (relatos uno y dos) son no solamente escenas constantes en el corpus, sino que constituyen las armaduras y polos de diversos relatos *(Juntacadáveres, Para una tumba sin nombre, El astillero).*

Segunda parte: el motivo del triángulo (el tres en todas sus dimensiones) es estructural en el corpus: hay grupos de tres narradores *(Jacob y el otro, Juntacadáveres)* o de un narrador con dos

informantes *(Para una tumba sin nombre, Los adioses, El caballero de la rosa)* o triángulos de personajes y lugares. El *pasaje al lado* es otro motivo constante: a la casa de al lado, contigua, o a un lugar al lado de donde se encuentra el personaje *(Juntacadáveres, Para una tumba sin nombre).*

> Tanto la escena del advenimiento de lo insólito y «extraño», como el pasaje al espacio contiguo, definen en el corpus el elemento desencadenante de la narración, por un lado, y la marca característica de la escritura, por el otro. La diferencia pronominal es decisiva: la «llegada de lo insólito» como *incipit* de multitud de relatos de Onetti es siempre llegada de *lo otro* al espacio del narrador: lo que le llega es la materia de la ficción, el personaje a investigar, conocer, que abre diversos relatos «de investigación», parodiando muchas veces el esquema de la novela policial. En cambio, el pasaje al lado, al *espacio otro,* insólito y transgresivo, es la dramatización típica de la escritura: la realiza el «yo», la primera persona, que, además, escribe. El esquema de *La vida breve,* donde Brausen pasa al departamento de Queca, la prostituta-loca, se reitera casi punto por punto en el Jorge Malabia de *Juntacadáveres,* que escribe poemas y se desplaza al lado, a casa de Julita, su cuñada loca.

Tercera parte: el viaje, la búsqueda, el desplazamiento a otro lado, son motivos constantes en el corpus: desde los viajes fantásticos a los lugares de la irrealidad y la mentira en *El Pozo* (los «sueños»), *El posible Baldi, El álbum* (donde la ficción se define precisamente en y por ese espacio lejano, parodiando muchas veces el esquema del relato de aventuras), hasta el inevitable desplazamiento a un espacio no contiguo, más lejano, en busca —o huyendo— de algo muchas veces indefinible, que es *el deseo mismo* en Onetti: *El astillero, Juntacadáveres, La cara de la desgracia.*

Cuarta parte: la muerte de la mujer, por suicidio *(La novia robada, Juntacadáveres, Tan triste como ella),* crimen *(La cara de la desgracia),* enfermedad *(Para una tumba sin nombre, La muerte y la niña),* es un momento característico en el corpus: a partir de ella se desencadena el relato o se precipita su cierre.

Quinta parte: la partida (con o sin las variantes de huida y persecución) o muerte de lo que llegó en la primera parte es el cierre más utilizado en Onetti, visible en *Juntacadáveres, El astillero, El álbum, Los adioses, Un sueño realizado, El caballero de la rosa;* la persecución es el tema central de *Para esta noche.* Reaparece insistentemente en los relatos de Onetti la pareja masculina formada por un hombre maduro y un joven *(La muerte y la niña, Para una tumba sin nombre, Juntacadáveres, Bienvenido Bob).*

IV. A partir de este momento de la lectura, cuando de la escansión del relato en cinco partes y su ordenamiento, que reproducía el orden de la lengua en la medida en que esa división se fundaba en las relaciones de sucesión-continuidad (metonímicas) del relato y en las relaciones paradigmáticas-metafóricas (los encuentros y coincidencias entre las dos series) se pasa a la multitud de lecturas, a la posibilidad de combinar indefinidamente esa organización —leída desde el proceso, el rito, el carnaval, el mapa, los lugares, los pronombres, las contigüidades, coincidencias, sucesivos «otros» y «entres»— y desordenarla, entrecruzarla, enredarla, perturbarla; *cuando del orden se pasa a la maraña* o a lo infinitesimal, cuando puede borrarse la diferencia entre relato uno y dos, cuando de la novela se pasa al corpus en su conjunto, cuando el código —la lengua— ya no es suficiente para otorgar orden y ley, *se abre el texto.*

JOSEFINA LUDMER

Universidad de Buenos Aires
Viamonte, 1181, 5.° A
BUENOS AIRES

LA AMBIGÜEDAD COMO TEMA DE «LOS ADIOSES»

La inquietante novela corta de Juan Carlos Onetti, *Los adioses* (1954) (1), narra por medio de un personaje la historia de un ex jugador de básquet que se retira a las cercanías de un sanatorio antituberculoso y que allí, mientras está muriendo de la enfermedad, recibe las cartas y las visitas de dos mujeres. Los chismes de la gente —pacientes, criadas, enfermeros— ven en la situación el viejo triángulo de marido, mujer y amante y se resienten todos ante la insistencia del hombre en aislarse de los demás. La novela acaba cuando el protagonista se suicida, poco después de que el narrador parece descubrir que la mujer joven es la hija del protagonista. Quizá a nosotros como lectores y críticos nos gustara poder decir, como el narrador al final de la historia: «Me bastaba anteponer mi reciente descubrimiento al principio de la historia, para que todo se hiciera sencillo y previsible. Me sentía lleno de poder, como si el hombre y la muchacha, y también la mujer grande y el niño, hubieran nacido de mi voluntad para vivir lo que yo había determinado» (p. 70). Este pensamiento del personaje-narrador es como una tentación irónica, que se queda flotando en un mundo hostil: «Estuve sonriendo mientras volvía a pensar esto, mientras aceptaba perdonar la avidez del campeón de básquetbol. El aire olía a frío, y a seco, a ninguna planta» (p. 70). Ante la esencial ambigüedad de la novela, no podemos sentirnos seguros —toda la técnica del autor nos priva de bases. Y tenemos que dejarnos llevar por esta técnica que es también el tema de la novela. Como ha señalado el crítico Wolfgang A. Luchting, tenemos que participar en la novela, somos «protagonistas» de ella (2). Pero si esta participación queda en la superficie de la novela y no hacemos más que tratar de desenredar la relación entre el hombre y las dos mujeres, nuestro análisis no sería suficiente. Rodríguez Monegal ha intuido que hay una historia más profunda en la novela y señala

(1) Juan C. Onetti: *Los adioses*, 4.ª ed. (Montevideo: Arca Editorial, 1970). Las referencias adicionales a la obra aparecen entre paréntesis en el texto.

(2) Wolfgang A. Luchting: «El lector como protagonista de la novela», en Juan C. Onetti, *Los adioses*, 4.ª ed. (Montevideo: Arca Editorial, 1970), pp. 77-90.

que el autor emplea la ambigüedad porque su visión del mundo es ambigua (3). Pero también este crítico parece estar seguro de que la historia es una historia de amor (sea incestuoso o no). Y quizá tenga razón, aunque el ambiente de la novela, donde todos los personajes viven una soledad radical, parece negarlo. Otro análisis de la novela señala la enajenación del protagonista y trata de mostrar que es el egocentrismo de él, su amor por su cuerpo joven de deportista, lo que aumenta su rechazo de su condición (4). Este desacuerdo entre los críticos no es de extrañar, porque la ambigüedad es en sí inquietante y siempre existe la tentación de aclararla. En su análisis de la nueva novela, Leo Pollman escoge *Los adioses* como un ejemplo de la «novela abierta», junto con *Pedro Páramo* de Juan Rulfo y *La hojarasca* de García Márquez. Señala que la forma abierta de estas tres novelas «expresa yuxtaposición, falta de relación y fluir sin orden» (5). Además, Pollman señala que «... sería contradictorio formalmente el que el narrador de *Los adioses*... consiguiera aclarar párrafo a párrafo la existencia de este forastero. Habría entonces una contradicción entre el aislamiento y la aclaración progresiva, entre la realidad temática y la formal de la novela» (6). Entonces, si como críticos tratamos de aclarar la anécdota de la novela, estamos en efecto intentando destruir lo que es la obra. Mejor sería intentar ahondar la experiencia que podemos tener al leer la novela, y juzgar los efectos de la técnica. Como explica Louis Kampf en su análisis de la literatura moderna (7), ya no podemos distanciarnos de una obra y juzgarla como un objeto completo, desde que la obra nos presenta una situación, nos atrae irresistiblemente hacia dentro de ella, y sólo podemos experimentarla y luego juzgar si esa experiencia ha sido real y efectiva. En esta situación que es la obra, hay que crear nuestros propios valores y hacer las conexiones, lo que tradicionalmente la obra de arte hacía para nosotros. Así la obra moderna crea conflictos y nos priva de nuestras bases de valores.

En *Los adioses* el autor emplea técnicas que nos obligan a experimentar un aislamiento radical y nos hacen contemplar ese tipo de muerte —la autodestrucción— que puede ser también paradójicamente

---

(3) Emir Rodríguez Monegal: «La fortuna de Onetti», en Reinaldo García Ramos, ed., *Recopilación de textos sobre Juan Carlos Onetti* (La Habana: Casa de las Américas, 1969), pp. 109-116.

(4) Hugo J. Verani: «En torno a *Los adioses* de Juan C. Onetti», *Anales de la Universidad de Chile*, núm. 145 (1968), pp. 35-37.

(5) Leo Pollman: *La «Nueva Novela» en Francia y en Iberoamérica*, tr. de Julio Linares (Madrid: Editorial Gredos, 1971), p. 138.

(6) Pollman, p. 139.

(7) Louis Kampf: *On Modernsm. The Prospects for Literature and Freedom* (Cambridge, Mass: Massachusetts Institute of Technology Press, 1967), pp. 28-30.

parte de nuestra vida. La novela entera es narrada por un personaje, el dueño de una tienda que sirve también como parada de autobús y estafeta de correos. Colocado así en un sitio donde debe haber contactos y comunicación, este narrador relata la historia del protagonista, el ex jugador de básquet. Hay cierta naturalidad en esta forma de presentación, desde la que relata cronológicamente y en tiempo pasado. Al emplear el punto de vista del personaje-narrador, el autor nos distancia del argumento (la historia del protagonista) y crea una relación estrecha entre nosotros los lectores y el narrador. No podemos desprendernos del tendero y su punto de vista. Y todas las técnicas del relato son regidas por este punto de vista.

Como ha señalado Rodríguez Monegal, hay dos historias en la novela. Hay dos estructuras mayores, la más obvia es la anécdota de las relaciones entre el protagonista y las dos mujeres. Las observaciones del narrador nos hacen pensar que la relación es un triángulo típico entre el hombre, su mujer y una adolescente que sería su amante. El descubrimiento del narrador —otro viejo artificio— se hace a través de unas cartas en las que la mujer habla de la hija del hombre. Así en la superficie de la novela se crea un *suspense* que se mantiene hasta cerca del final de la obra. Pero aun cuando el narrador da explicaciones (de que no importa si fuera hija o amante la mujer joven y de que el hombre no quería compartir la única cosa que le quedaba —su muerte—) no nos satisfacen. En realidad no «explican» lo suficiente para borrar las inquietudes del lector, como al fin y al cabo nunca se puede explicar «lógicamente» un suicidio. Y esta reacción lectora parece deberse precisamente a que hay otra estructura por debajo. Mirando la estructura formal de la novela, vemos que se divide en dos mitades y que las divisones son casi simétricas: hay tres partes cortas de introducción y una parte más larga ya situada en plena novela; desde este centro del libro hay otra parte larga y luego dos cortas que presentan el descubrimiento de las cartas y el suicidio. La técnica de la primera mitad de la novela es algo distinta a la segunda mitad en la que el narrador incorpora las narraciones de otros personajes (la criada del hotel y el enfermero). Así construye lo que él mismo llama el epílogo: «Entonces, aquella misma tarde o semanas después, porque la precisión ya no importa, porque desde aquel momento yo no vi de ellos nada más que sus distintos estilos de fracaso, el enfermero y la mucama, la Reina, empezaron a contarme la historia del epílogo en el hotel y en la casita. «Un epílogo», pensaba yo, defendiéndome, un final para la discutible historia, tal como estos dos son capaces de imaginarlo» (p. 48). Es un epílogo a la historia del imaginado «triángulo», porque han llegado las dos mujeres a la vez y parece

que pueda haber una conclusión al asunto. Pero también, y más importante, la segunda mitad es un epílogo a la historia más íntima que ha estado contando el narrador desde el principio. Esta historia se desarrolla a través de una relación oscura entre el personaje-narrador y el protagonista. Es en este momento, antes de hablar del epílogo, que parece culminar esta relación íntima. El narrador, sentado, conversando con la mujer joven que acaba de llegar a la tienda, observa: «Ella me sonrió mientras encendía otro cigarrillo; continuaba sonriendo detrás del humo y de pronto, o como si yo acabara de enterarme, todo cambió. Yo era el más débil de los dos, el equivocado; yo estaba descubriendo la invariada desdicha de mis quince años en el pueblo, el arrepentimiento de haber pagado como precio la soledad, el almacén, esta manera de no ser nada. Yo era minúsculo, sin significado, muerto» (pp. 46-47). La historia íntima es un lento y dudoso descubrimiento de su propio aislamiento, su propia enajenación y muerte cotidiana. La primera mitad de la novela es un acercamiento a este descubrimiento y la segunda mitad un distanciamiento, un leve rechazo hacia el protagonista. Pero al señalar esta estructura de la relación íntima hay que notar que no es una estructura cerrada, definitiva. Es más bien un fluir constante hacia pequeños descubrimientos y la segunda parte indica que a estos descubrimientos siempre se añaden más, otros fragmentos, otras experiencias que siguen incluso después del suicidio del protagonista.

Esta relación entre el tendero y el protagonista es uno de los elementos por los cuales experimentamos la alienación y la soledad —la temática de la novela. Como no pretende ser objetivo narrador, gana nuestra confianza por medio de un tono íntimo, pero no seguro— un tono de indagación. (El narrador es como el autor al construir una historia, y es como un lector al observar y participar en la historia del protagonista.) El narrador es un testigo que parece saber bien ciertas cosas, pero que no las juzga con seguridad; suele someter sus observaciones a largas contemplaciones inconclusas. Aceptamos las opiniones y las observaciones del narrador sobre el protagonista en parte a causa de las semejanzas entre los dos. El tendero ha tenido tuberculosis, durante doce de sus quince años en la sierra, ha vivido con sólo tres cuartos de pulmón. También conoce la soledad; comentando la soledad del enfermo dice: «... estaba solo, y cuando la soledad nos importa somos capaces de cumplir todas las vilezas adecuadas para asegurarnos compañía, oídos y ojos que nos atiendan. Hablo de ellos, los demás, no de mí» (p. 15). También en esta cita notamos cómo se separa el narrador de los demás. Su desprecio por los otros parece un paralelo con el rechazo del protagonista hacia

los demás. Además de estas semejanzas, el narrador siente que hay una lucha entre él y el protagonista, que de alguna manera él está implicado en la resistencia del enfermo a aceptar su condición: «Así quedamos, el hombre y yo, virtualmente desconocidos y como al principio; muy de tarde en tarde se acomodaba en el rincón del mostrador para repetir su perfil encima de la botella de cerveza... para forcejear conmigo en el habitual duelo nunca declarado: luchando él por hacerme desaparecer, por borrar el testimonio de fracaso y desgracia que yo me emperraba en dar; luchando yo por la dudosa victoria de convencerlo de que todo esto era cierto, enfermedad, separación, acabamiento» (p. 43). Hay una corriente de simpatía y de rechazo entre el narrador y el protagonista, aunque apenas hablan. Si el tendero se ve a sí mismo como un símbolo (p. 10, 42) de lo que rechaza el protagonista, él también intenta rechazar al protagonista, se acostumbra a no verlo, ni oírlo (p. 43). El protagonista parece el doble del narrador, una proyección de su propia condición. El narrador menciona «las numerosas vidas que atravesamos y existimos» (p. 48). Así los personajes en su alienación y su soledad sólo parecen ser testigos mutuos del fracaso, no es sólo una falta de comunicación, es que no tienen más que comunicar que sus propias derrotas.

El ritmo de la novela es, por tanto, un lento, constante fluir hacia una aclaración y un lento retroceso cuando el hilo de la narración cambia de dirección o cuando el narrador hace un pequeño descubrimiento. Lo que va descubriendo parece una serie abierta, a la que siempre puede añadirse otro elemento. A veces resulta algo tedioso este estilo, pero con un tedio funcional: las repeticiones de palabras-clave («desesperación», «soledad», «fracaso», «obsesión», etc.) subrayan continuamente la enajenación de los personajes. La ambigüedad en el estilo se funde con el continuo indagar, dudar y preguntarse que nos comunica la inquietud y la ansiedad del narrador. Sobre todo en la primera mitad de la novela, el narrador encadena la historia construyendo series de juicios y opiniones sobre los personajes. Hace una declaración, la modifica, la extiende o la repite. En las primeras páginas, por ejemplo, habla de que no va a curarse el protagonista: «... me hubieran bastado aquellos movimientos... para saber que no iba a curarse, que no conocía nada de donde sacar voluntad para curarse» (p. 9). «Esto es; exactamente incrédulo, de una incredulidad que ha ido segregando él mismo, por la atroz resolución de no mentirse. Y dentro de la incredulidad, una desesperación contenida sin esfuerzo, limitada, espontáneamente, con pureza, a la causa que la hizo nacer y la alimenta, una desesperación a la que está ya acostumbrado, que conoce de memoria. No es que crea imposible curarse,

sino que no cree en el valor, en la trascedencia de curarse» (pp. 10-11). Y luego añade: «... me hubiera sido sencillo decirle (al enfermero) que no se iba a curar porque no le importaba curarse; el enfermero y yo habíamos conocido mucha gente así» (p. 11). El efecto de esta reiteración es crear un aura de duda alrededor del protagonista y dar énfasis a su desesperación. El estilo está impregnado de negatividad o duda, con el uso continuo de expresiones como «no es... sino», «tal vez», etc. Y a veces hace el narrador una observación que nunca se aclara, por ejemplo: «Era extraño que el hombre se hubiera decidido por la casa de las Ferreyra y lo raro no estaba sólo en que le sobraban tres habitaciones ni en que desde la galería estuviera obligado a contemplar casi el mismo paisaje...» (p. 19). Y nunca aclara qué era «lo raro»; la frase parece lógicamente incompleta.

Otra técnica que crea la duda y la ambigüedad es la fragmentación. El tendero, limitado en sus conocimientos de la historia del protagonista, narra, además, sus imaginaciones, lo que le cuentan otros personajes y sus propias reconstrucciones de una escena que no ha visto. Al fragmentar el relato de esta manera, el autor extiende las implicaciones de la novela, la alienación parece así una condición en que se envuelve todo. La fragmentación permite el uso de recursos como el contraste, la yuxtaposición de elementos normalmente disímiles que se funden y, sobre todo, la recreación «a cámara lenta» en imágenes de una gran intensidad. Las descripciones de los personajes, de su ropa, sus gestos y sus movimientos tienden a aislarlos, a veces a deshumanizarlos e inmovilizarlos, comunicando así los efectos de su alienación. El narrador describe minuciosamente las manos del protagonista (pp. 9-10); la primera parte que describe de la mujer mayor es su espalda y «una pierna fuerte y calmosa» (p. 20). La muchacha, durante un rato largo, es «un pedazo de pollera, un zapato, un costado de la valija» (p. 29); más tarde el narrador sigue: «Ahora ella estaba dentro del almacén, sentada cerca de la puerta, la valija entre los zapatos, un pequeño sombrero en la falda, la cabeza alzada... Tenía un traje sastre gris, guantes blancos, una cartera oscura colgada del hombro; lo digo para terminar en seguida con todo lo que era ella y no era su cara redonda, brillando por el calor, fluctuando...» (p. 30). El narrador ve a los personajes «fragmentados» y las descripciones crean un mundo alienado, hecho de trozos sueltos. La descripción de un gesto aislado sugiere la mecanización, la deshumanización y la falta de contacto entre personajes: «... la caída del sello fechador, manejado por una mano monótona y anónima que se disolvía en la bocamanga abotonada de un guardapolvo, una mano variable que no correspondía a ninguna cara, a ningún par de

ojos que insinuaran hacerse cargo y deducir» (pp. 12-13). También hay descripciones del protagonista que comentan directamente su enajenación de sí mismo (pp. 12, 15, 16, 23, etc.), que aluden a su miedo de algo más que la muerte (p. 24) y que insinúan una enajenación profunda por medio del espejo (p. 64). La enajenación se extiende a incluir el desarraigo: «Yo les escuchaba contar y reconstruir el epílogo; pensaba en el pedazo de tierra, alto, quebrado, en que estábamos viviendo, en las historias de los hombres que lo habían habitado antes que nosotros; pensaba en los tres y el niño, que habían llegado a este pueblo para encerrarse y odiar, discutir y resolver pasados comunes que nada tenían que ver con el suelo que estaba pisando» (p. 49).

La mirada del narrador tiende a inmovilizar a los personajes, los capta en escenas y actitudes, y con la repetición de la descripción, crea estas imágenes fijas. Estas son las imágenes que persisten en la memoria del lector, haciéndole dudar sobre su verdadero sentido. Un ejemplo es la escena (imaginada por el narrador) en que el hombre y la muchacha suben la sierra hacia el chalet (p. 37). El narrador repite la descripción: «Y todo lo que yo podía pensar de ellos... era el trabajoso viaje en la oscuridad, tomados de la mano, silenciosos... paso a paso, regulares y sin prisa sobre la humedad de la tierra y el pasto, como si la casa estuviera a una altura infinita, como si el tiempo se hubiera inmovilizado en el primer amanecer del año» (p. 38). Y menciona la misma escena otra vez, atribuyéndoles a ellos el esfuerzo de tratar de dar sentido al viaje (p. 42).

Además de fragmentar la historia, el punto de vista del narrador tiende a nivelar las escenas y las imágenes. No hay distinción entre lo que ve el tendero y lo que imagina. Por ejemplo, cuando dice «empecé a verlo» en la página 11, se está refiriendo a acciones reales del protagonista, acciones que tienen la misma fuerza que las reconstrucciones imaginadas: «Venían y charlaban; y poco a poco empecé a verlo, alto, encogido, ...comiendo aislado en el salón del hotel...»; y, «empecé a verlo en el hall... mirando un libro o un diario», aburrido y paciente...» (p. 15). Esta nivelación no sólo nos obliga a aceptar las imaginaciones del tendero, sino también hace posible comunicarnos el ambiente de ese mundo vulgar, lleno de actos sin relieve. Los contrastes que permite la fragmentación sólo sirven para destacar cómo las tragedias personales se sumergen en este ambiente aburrido y degradado. El turismo, la enfermedad terminal, la muerte y los avisos y las etiquetas de botellas, todo existe al mismo nivel.

El poco diálogo empleado es a veces mentira (p. 47), o el protagonista está «alzando párrafos entre ellos» para no comunicar (p. 20), o es un ejercicio repetido para encubrir lo que está ocurriendo por de-

bajo. La descripción de una conversación entre el enfermero y el narrador subraya esta futilidad en los diálogos: «El enfermero y yo hablamos del granizo, de un misterio que podía sospecharse en la vida del dueño de El Pedregal, del envejecimiento y su fatalidad; hablamos de precios, de transportes, de aspectos de cadáveres, de mejorías engañosas, de los consuelos que acerca el dinero, de la inseguridad considerada como inseparable de la condición humana, de los cálculos que hicieron los Barroso sentados una tarde frente a un campo de trigo» (p. 39). Esta conversación transcurre mientras que los dos están preocupados por la presencia del protagonista y la muchacha, despidiéndose en la tienda. Las enumeraciones en una conversación aburrida extienden el ambiente vulgar y angustiado, donde la misma tragedia se pierde entre trivialidades de la vida cotidiana.

A través del punto de vista y las técnicas mencionadas, el autor nos sumerge en este mundo vulgar de la novela, en el que fácilmente nos dejamos llevar por lo anecdótico, por la indagación en la oscura vida del protagonista. De esta manera, crea un protagonista paradójico, y al final siempre nos quedaremos con la sensación de que nunca podríamos apoderarnos de él por completo, de que siempre se nos escapará una verdad que explique su vida y su muerte. Esta ambigüedad pasa así a ser tema de la novela, ambigüedad relacionada, sin duda, estrechamente con la alienación. El autor ha creado una situación en que experimentamos la enajenación y parece que, si participamos en la novela y la aceptamos, hay un momento en que nuestra experiencia es semejante a la del narrador, igualmente alienada. Es decir, a través del narrador descubrimos nuestra propia incapacidad, nuestra propia soledad y alienación. La ansiedad que sentimos al intentar ordenar la novela es semejante a la ansiedad de la alienación, y sólo queda al fin una imagen, irónica, dudosa pero alentadora, la del tendero como pobre narrador, imaginándose fuerte y seguro en su capacidad de artista.

DORIS ROLFE

Northern Illinois University
DEKALB, Illinois (USA)

NOTAS PARA UNA REVALORIZACION DE JUAN CARLOS ONETTI: «LOS ADIOSES»

Porque los hechos son siempre vacíos, son recipientes que tomarán la forma del sentimiento que los llene.

ELADIO LINACERO, en *El pozo*

La «historia» de *Los adioses*, de Juan Carlos Onetti, es muy sencilla: un ex jugador de baloncesto, enfermo de tuberculosis, llega a un pueblo, en el que hay un sanatorio y dos hoteles para enfermos. Hay también un almacén, que hace las veces de estafeta de correos, bar y tienda en la que se puede comprar desde alpargatas hasta embutido. Ese enfermo, cuyo nombre no se llega a saber, empieza su vida en el pueblo, pero manteniéndose alejado de todos. Su vida gira alrededor de las cartas que recibe y de las que él va enviando. Al poco tiempo de estar en el pueblo, una mujer viene a visitarle y pasa con él varios días en el hotel viejo, en el que el enfermo está viviendo. En la víspera del nuevo año recibe otra visita: una muchacha joven, que pasa con él una semana, hasta el día de Reyes; pero esta vez no viven en el hotel, sino en una pequeña casa en la ladera de la montaña, que él había alquilado antes. La gente del pueblo piensa que las dos mujeres son amantes del hombre, o que la mujer es su esposa y la muchacha su amante. Un día, cuando está terminando el carnaval, vuelve a presentarse en el pueblo la mujer, esta vez acompañada por un niño de pocos años. Al día siguiente llega la muchacha. Por fin, la mujer y el niño se marchan y el hombre y la muchacha se van a vivir al hotelito de la ladera de la montaña. Pasan allí una temporada, hasta que se van al sanatorio. Algo más tarde, un buen día encuentran, en la casita, el cuerpo del hombre que se ha matado de un tiro.

Esta historia está contada por uno de los personajes, que asume el papel de narrador-testigo. Es el dueño del almacén, estuvo también enfermo de tuberculosis y desde hace doce años se va arre-

glando con tres cuartos de pulmón (p. 10) (1). Lleva quince años viviendo en el pueblo y desde el mostrador del almacén se dedica a observar las idas y venidas de los enfermos, del enfermero, de los médicos, de las mucamas del hotel. No solamente observa por su cuenta; sobre todo a través del enfermero, «cuando viene a comer o a jugar a los naipes» (p. 9), se entera de multitud de detalles, desde la opinión de los médicos sobre los enfermos hasta las botellas de vino que pide el hombre cuando está viviendo con la muchacha en la casa de la montaña: «controlaban los pedidos de botellas que transmitía el peón al administrador...» (p. 61). Gracias a lo que él observa y a las informaciones que va recibiendo, construye la historia de este hombre desde el momento en que llegó al almacén a pedir una botella de cerveza hasta que contempla su cadáver en un cuarto de la casa de la montaña. Esa historia, que ha ido estructurando pacientemente a lo largo de varios meses, es lo que cuenta en su narración.

Los críticos, generalmente, han considerado que este hombre, este almacenero, es un narrador-testigo: cuenta lo que él mismo observa, lo que los demás de cuentan, lo que puede inferir a partir de las cosas que va conociendo. El almacenero vendría a ser uno de los «observadores del quehacer ajeno», según la frase de Fernando Aínsa (2). En otro pasaje dice que «la contemplación de lo que hacen los demás es la condición ideal del testigo y forma inequívocamente el punto de vista desde el cual una historia es narrada» (3). Partiendo de esta consideración teórica general, Aínsa elabora con más detenimiento su interpretación de *Los adioses* y de los papeles de sus personajes:

> También ese procedimiento —el tercero testigo (autor o personaje o ambas cosas a la vez)— es el modo de relativizar la historia de *Los adioses*... Aquí el narrador está situado detrás del «mostrador de un almacén y bar», encarnando un típico personaje-testigo totalmente pasivo. Desde esa postura —a la que Onetti es adicto— se imaginan episodios, se acumulan datos, se miente, se efectúan asociaciones que se modifican y se integran con los aportes de otros puntos de vista: el de los enfermeros, las mucamas y los médicos (4).

Y añade todavía: «Es por ello que se prefiere en general el manejo de la primera persona del singular localizada en ese personaje

(1) Juan Carlos Onetti: *Los adioses*, 4.ª ed. Montevideo, Arca Editorial, 1970. Todas las citas, con los números de las páginas indicados entre paréntesis, están tomadas de esta edición.

(2) Fernando Aínsa: *Las trampas de Onetti*. Montevideo, Editorial Alfa, 1970, p. 24.

(3) Aínsa, *op. cit.*, p. 74.

(4) Aínsa, *op. cit.*, pp. 142-143.

que observa, aunque —a diferencia de la narrativa tradicional— esa primera persona pertenece a un personaje secundario y no al protagonista protagónico» (5). Estas repeticiones, quizá excesivas, de la misma idea son como un eco de la insistencia con que la crítica ha otorgado al almacenero de *Los adioses* el papel de narrador-testigo. Ese «típico personaje-testigo totalmente pasivo» no es el protagonista de la historia, «el protagonista protagónico», sino un personaje secundario, desde cuyo punto de vista la historia es narrada. Esta reciente opinión de Aínsa, tan insistentemente expuesta, es un trasunto de la interpretación general de *Los adioses.*

Sin embargo, reflexionando atentamente sobre la novela, analizando desde diversos puntos de vista todos sus elementos, esa interpretación común no parece tan evidente. ¿Es realmente el almacenero un narrador-testigo, un mero observador del quehacer ajeno? Aunque a primera vista parezca que sí, hay una serie de elementos en la obra que, considerados en conjunto, hacen dudar de la corrección de esa interpretación.

En primer lugar, encontramos en *Los adioses* lo que se ha llamado «consideraciones teóricas, efusiones sentimentales del narrador» (6), o generalizaciones acerca de la vida, las costumbres o la moral (7). Precisamente con una de estas efusiones sentimentales se abre la narración: «Quisiera no haber visto del hombre, la primera vez que entró en el almacén, nada más que las manos» (p. 9); y sigue al comenzar el segundo párrafo: «Quisiera no haberle visto más que la manos, me hubiera bastado verlas cuando le di el cambio de los cien pesos...» Lo que debiera haber sido, desde el punto de vista de un narrador-testigo, la escueta descripción de la entrada del hombre en el almacén y su petición de una botella de cerveza, viene dado aquí no directamente, sino a través de los sentimientos y las revelaciones que las manos del hombre, «lentas, intimidadas y torpes, moviéndose sin fe, largas y todavía sin tostar, disculpándose por su actuación desinteresada», despertaron en el almacenero. El énfasis no está en el hecho externo, perfectamente observable para todos los que hubieran estado presentes, sino que se ha trasladado a los sentimientos que no el hecho en sí, sino las manos del actor, han producido en un espectador. Estas efusiones sentimentales del narrador, que tienen como efecto el desplazar la atención

(5) Aínsa, *op. cit.*, p. 143.

(6) Ramón Buckley: *Problemas formales en la novela española contemporánea.* Barcelona, Ediciones Península, 1968, p. 48.

(7) Norman Friedman: «Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept», en Robert Murray Davis: *The Novel. Modern Essays in Criticism.* Englewood Cliffs, N. J., Prentice Hall, 1969, p. 154.

del lector de los hechos en sí a los sentimientos personales del que debía ser un mero transmisor, se repiten continuamente a lo largo de toda la historia. En este sentido, su presencia en lo que se podría llamar la obertura de la obra es un anuncio del tema que irá entrelazándose insistentemente con los hechos narrados; es decir, las reacciones que esos hechos provocan en el testigo.

También aparecen desde el principio las consideraciones teóricas, sobre los hechos, sobre los personajes, sobre sus actuaciones. «No puedo decir por qué acierto, pero sé que no es por eso. Los miro, nada más, a veces los escucho; el enfermero no le entendería, quizá yo tampoco lo entienda del todo: adivino qué importancia tiene lo que dejaron, qué importancia tiene lo que vinieron a buscar, y comparo una con otra» (p. 10). No solamente ha hecho una confidencia sobre un género de conocimiento superior que posee y en virtud del cual puede profetizar el desenlace de la enfermedad en un paciente: «me hubieran bastado aquellos movimientos [de las manos del hombre]... para saber que no iba a curarse, que no conocía nada de donde sacar voluntad para curarse» (p. 9). Como si el hacernos confidentes de ese don de profecía le pareciera poco —y no es este el momento de cuestionar ese conocimiento superior, del que se hablará más adelante—, empieza a teorizar sobre él y a intentar explicarse su origen. Teorizará después sobre la incredulidad del hombre, al que ha contemplado, hasta ahora, sólo durante unos momentos, mientras bebe su botella de cerveza (p. 10); sobre su empeño en mantenerse aislado de los demás enfermos, para negar así la realidad doliente de su enfermedad (p. 12); sobre su actitud en el bar del hotel en el día en que coinciden en el pueblo las dos mujeres (p. 54). A través de todo esto, el lector va adquiriendo la sospecha de que los hechos que se narran —y que, repitiendo, para un testigo son lo fundamental, casi lo único que cuenta— no pasan de ser un pretexto, son pistas de despegue para que el narrador, casi olvidado de esos mismos hechos, se lance a sus confidencias y sus elucubraciones.

Esta sospecha se ve confirmada por el papel preponderante que la imaginación del narrador juega durante el desarrollo de la historia. Cada uno de los sucesos que van ocurriendo se ve interpretado, ampliado hasta el infinito por la imaginación del almacenero. Más aún, sus largas horas de soledad detrás del mostrador están dedicadas no ya a sucesos reales, sino a imaginarse todo lo que el hombre hace cuando está fuera de su radio de observación. El enfermero le dice que «el nuevo» —«porque durante muchas semanas, aunque llegaron otros pasajeros, continuó siendo "el nuevo" (p. 15)—

(...) iba a la ciudad para despachar dos cartas los días que había tren para la capital, y del correo iba a sentarse en la ventana de un café, frente a la catedral, y allí tomaba su cerveza» (p. 12). «Yo lo imaginaba, solitario y perezoso...», dice a continuación; y nos hace asistir a esa escena, tantas veces repetida pero nunca contemplada realmente, del hombre bebiendo su cerveza «mirando la iglesia como miraba la sierra desde el almacén». Mientras se asiste a esa escena, creada por la imaginación del almacenero, éste va describiendo los sentimientos del hombre, su empeño en deformar piedras y columnas, su dulce y vieja tenacidad, su leve desesperación, «el desconsuelo que exhibía sin saberlo...» A través de las charlas del enfermero y las mucamas, que «venían y charlaban», «poco a poco empecé a verlo, alto, encogido, con la anchura sorprendente de su esqueleto...; empecé a verlo en el *hall* con mesitas encarpetadas del bar, mirando un libro o un diario...» (p. 15). No sólo le ve; una vez más, adivina todo lo que el hombre va sintiendo y pensando en esos momentos. Lo imaginará después con la mujer en el hotel viejo o con la muchacha en la casita de las portuguesas. Lo ve como jugador famoso de baloncesto y en el trágico momento en que está en una «habitación sombría, examinando a solas, sin comprender, la lámina flexible de la primera radiografía, rodeado por trofeos y recuerdos, copas, banderines, fotografías de cabeceras de banquetes» (p. 22). Es realmente sorprendente la actividad imaginativa y la penetración de este pasivo narrador, y el lector, en muchas ocasiones, no sabría decir si lo que se está relatando son hechos presenciados por un testigo ocular o ficciones de un soñador. Pero la reiteración de los juegos imaginativos tiene tal peso que uno llega a aceptar todo como algo efectivamente presenciado por el narrador. Porque, además, éste no sólo imagina hechos externos, sino que, como ya se ha indicado, es capaz de describir y analizar los sentimientos, aun los más ocultos, de los personajes. A través de las imaginaciones del almacenero se asiste a las angustias, a los odios, a las desesperanzas del enfermo y de las dos mujeres. Sería tarea interminable el citar todos los pasajes en que la imaginación del almacenero se convierte en pantalla en la que se van proyectando los actos y el psiquismo de los diversos personajes. Una lectura, aun muy rápida, de la obra es más que suficiente para detectar ese papel fundamental desempeñado por la imaginación del almacenero.

Se ha aludido antes a su poder de adivinación, otra de las constantes de *Los adioses.* El narrador aparece, desde la primera página, completamente seguro de ese poder que posee para profetizar el curso que va a seguir la enfermedad de los que van llegando al

pueblo: «me hubieran bastado aquellos movimientos... para saber que no iba a curarse» (p. 9). Sabe, además, por qué no va a curarse: «no conocía nada de donde sacar voluntad para curarse». Y la afirmación tajante de su seguridad: «En general, me basta verlos y no recuerdo haberme equivocado.» No necesita para nada las opiniones fundamentadas de los expertos, sino que «siempre hice mis profecías antes de enterarme de la opinión de Castro o de Gunz, los médicos que viven en el pueblo...» Su don profético es tal que los demás lo conocen y lo respetan: «El enfermero sabe que no me equivoco; cuando viene... siempre me hace preguntas sobre las caras nuevas, se burla conmigo de Castro y de Gunz» (p. 9). Lo más sorprende quizá es que no sólo puede profetizar sobre el curso de la enfermedad, sino que ese su conocimiento superior se extiende también a otros aspectos, quizá más imprevisibles o rebeldes al conocimiento que el desarrollo de una dolencia física: «adivino qué importancia tiene lo que dejaron, qué importancia tiene lo que vinieron a buscar, y comparo una con otra» (p. 10). Todo el pasado, toda la psicología de los enfermos descubierto así, de un vistazo, por el almacenero. Más adelante, el lector sabrá también que es capaz de adivinar incluso la identidad de las personas con solo verlas: «Lo supe en cuanto el enfermero preguntó "¿Sabé?"; o lo había sabido antes y me dejé despistar porque ella era demasiado joven...» (p. 32). Lo que supo el almacenero fue que una muchacha joven, que había llegado al almacén durante la fiesta de Año Nuevo, era la amante del hombre; no ya que tuviera algo que ver con él, en una relación más o menos imprecisa, sino que era exactamente su amante.

Todo este conocimiento se destaca más todavía porque, por si fuera poco lo que ha dicho hasta ahora, él mismo cuida de ponerlo en contraste con la ignorancia, con la dificultad que los demás tienen para comprender lo que para él es meridiano: [la muchacha] «estuvo inmóvil, sin lágrimas, cejijunta, tardando en comprender lo que yo había descubierto meses atrás, la primera vez que el hombre entró en el almacén» (p. 73). Palabras que, colocadas en el último párrafo de la historia, son el subrayado final de su poder de adivinación. Esta característica, que el almacenero se atribuye a sí mismo y que aparece reconocida por los demás, tiene como consecuencia el que ese narrador-testigo, acreditado por Aínsa, se ha convertido en una especie de espíritu incorpóreo, que se mueve con toda libertad en el tiempo y en el espacio, revelando los pensamiento secretos y las acciones de los personajes (8). ¿Habrá entonces que

(8) Robert Scholes y Robert Kellogg: *The Nature of Narrative*. Nueva York, Oxford University Press, 1966, p. 259.

concluir que el narrador-testigo se ha convertido en narrador omnisciente, extremos casi polares desde el punto de vista de la persona que cuenta una historia? Es todavía muy pronto para contestar adecuadamente a esta pregunta. Pero lo dicho hasta ahora y, sobre todo ese conocimiento superior del almacenero, son una primera grieta en la consistencia de la caracterización de éste como testigo.

Se hallan, además, en el almacenero algunos otros rasgos de la omnisciencia narrativa: con frecuencia da su juicio explícito de los diferentes personajes. Ese juicio, cargado frecuentemente de desprecio, presenta interés, sobre todo, porque viene a elevarle a él por encima de todos los demás, haciéndole vivir en un plano superior. Con otras palabras, el que debía ser un personaje secundario, limitado a un papel pasivo de observador de lo que acontece a su alrededor, no se contenta con erigirse casi en protagonista, sino que llega a convertirse en juez de los que, a partir de este momento, aparecerán como sus criaturas.

Completan este desconcertante recorrido esas dos cartas casi perdidas en el fondo de un cajón del mostrador. Esas cartas habían llegado durante la primera semana que la muchacha pasó con el hombre: «Y existieron [el hombre y la muchacha], también para mí, en las dos cartas que llegaron, los sobres con las letras azules y vigorosas que guardé en el fondo del cajón de la correspondencia, separados de los demás» (p. 38). Cuando, el día de la despedida, el hombre viene al bar con la muchacha, el almacenero recuerda las cartas y está a punto de entregárselas: «Me incliné para abrir el cajón de la correspondencia y volví a cerrarlo sin meter la mano» (p. 39). No es exagerado descubrir en este gesto furtivo del almacenero una especie de complicidad con el hombre, el deseo de evitarle una situación embarazosa al entregarle, delante de la muchacha, las cartas de la otra mujer, amante o esposa. Pero lo fundamental es que una de estas cartas le dará al almacenero, más tarde, cuando el hombre y la muchacha están ya en el sanatorio, un conocimiento seguro —no adivinaciones ni imaginaciones— de lo que es elemento clave en la historia: la relación del hombre con la muchacha, que no es su amante sino su hija. Después se verá la relevancia de esta carta, no sólo para el mero esclarecimiento de la historia, sino para la total interpretación de *Los adioses.* Lo que ahora interesa subrayar es que también por aquí se acrece el conocimiento superior, singular, que de todo tiene el almacenero, instalándole así, una vez más, en una posición que obviamente es difícilmente asimilable al papel pasivo de mero observador.

Estos son los elementos que hacen dudar de que la interpreta-

ción o caracterización del almacenero como narrador-testigo sea correcta. En principio, casi cualquiera de estos elementos puede tener cabida en la actuación de un testigo (9). Sin embargo, cuando todos ellos aparecen juntos en la misma obra y, sobre todo, cuando además se presentan hipertrofiados, como es el caso de *Los adioses,* se produce un desequilibrio estructural que torna problemática la interpretación de la novela como la historia de un narrador-testigo. Las limitaciones ineludibles que este marco narrativo impone en la persona del testigo y en su conocimiento —y que vienen a ser las características distintivas de dicho marco— han desaparecido por completo.

¿Cómo admitir, entonces, como válida esa interpretación —y el intento de categorización que implica—, cuando están paladinamente ausentes los elementos inherentes a la modalidad narrativa atribuida a la novela por esa interpretación? Aceptarla es aplicar a la obra una categoría, interpretativa y taxonómica, vacía de sentido, ya que no le cuadran ninguna de las características de esa categoría, fuera de la persona narrativa, que, en cierto sentido, es precisamente la más superficial y no exclusiva de esta modalidad. Sería como llamar azufre a lo que tiene un color ligeramente amarillento, pero no el peso específico ni las demás propiedades del azufre. El que la crítica haya interpretado así *Los adioses* se debe, quizá, a que se ha fijado, sobre todo en la persona del narrador, elemento de superficie del marco narrativo y, por lo mismo, el primero con que uno se encuentra, sin haber profundizado detenidamente en otros elementos estructurales, que son los decisivos.

Este problema ya le preocupó a Rodríguez Monegal, para quien «toda la historia está contada desde fuera, está comunicada al lector por medio de un testigo» (10). Así vista la novela, se da, según él, una caracterización de personajes empobrecida; la monotonía del tema expuesto está muy subrayada; y la descripción aislada de cada gesto resulta morosa. Así, por ejemplo, las manos asumen una importancia inmerecida y desde el punto de vista narrativo destruyen el equilibrio. Arrancando de todo esto, Rodríguez Monegal concluye que «por no haber superado la trampa que su propia tensión narrativa le tendía, Onetti ha malogrado parcialmente una *nouvelle* que, desde otro punto de vista, certifica completamente su madurez de escritor» (11). Como se ve, se comienza por asignar a la novela un

(9) Friedman, *op. cit.*, p. 158; Scholes y Kellogg, *op. cit.*, p. 265.

(10) Emir Rodríguez Monegal: «La fortuna de Onetti», en *Recopilación de textos sobre Juan Carlos Onetti.* La Habana, Cuba, Casa de las Américas, s. f., p. 110.

(11) Rodríguez Monegal, *op. cit.*, p. 117.

determinado marco narrativo —es la historia comunicada por medio de un testigo—; pero como hay elementos rebeldes a ser encajados en ese marco, se termina poniendo en duda la maestría de escritor de Onetti, quien, dejándose llevar de su tensión narrativa, se ha empeñado en lo imposible, en ensamblar cosas que no podían ser ensambladas de ninguna manera.

¿Es qué no es posible intentar otro camino, antes de firmar esa conclusión? La presencia de elementos destructivos del equilibrio, ¿no invita más bien a revisar la categoría narrativa adscrita a la obra? En pura lógica, es lo único que cabe hacer. Por eso, parece más correcto —y más respetuoso hacia el autor— ensayar el camino inverso: abandonar, al menos provisionalmente, la interpretación propuesta y escudriñar de nuevo la novela, su estructura, todos y cada uno de sus elementos, para ver si es factible dar con otra interpretación, no caprichosa ni superficial, sino descubierta y arrancada a la entraña misma de la obra, y en la que todos esos elementos, de ser objetables e incoherentes en el todo narrativo, se conviertan en algo perfectamente claro y funcional para la consistencia narrativa y estética de la obra. Si se logra esto, la novela no sólo no se malogra, sino que certifica, desde cualquier punto de vista, la madurez de escritor de Onetti.

Si se piensa por un momento que no es la historia de un testigo, ¿qué sería entonces *Los adioses?* ¿Es posible una nueva interpretación de la obra, que se derive de su análisis pormenorizado y que, al mismo tiempo, soslaye las inconsistencias descubiertas en la postura del narrador-testigo?

Antes de intentar responder a estas preguntas, hay que hacer esta otra: ¿por qué escribe su historia el almacenero? O ¿por qué cuenta esa serie de sucesos que ha presenciado, encuadrándolos, de alguna manera, en el marco de una historia? Si el hombre actúa siempre con un «porqué» o, desde otro punto de vista, persigue siempre con sus actuaciones una finalidad más o menos explícita, lo mismo hay que suponer de los personajes de la ficción literaria: realizan sus actos porque quieren conseguir un fin u objetivo concreto. Negar esta característica a los personajes novelescos sería convertirlos en puras marionetas, que se mueven según el capricho de quien tiene los hilos en su mano. Algunos de los personajes de Onetti hablan expresamente de por qué escriben o cuentan sus historias: Eladio Linacero dice que «esto que escribo son mis memorias. Porque un hombre debe escribir la historia de su vida al llegar a los cuarenta años, sobre todo si le sucedieron cosas importantes.

Lo leí no sé dónde» (12). En cambio, el almacenero de *Los adioses* no es explícito en este aspecto. Pero de un examen atento de la novela quizá se pueda extraer ese «porqué» y la respuesta a la pregunta antes formulada.

Hay una página, clave de la novela, en la que el almacenero cuenta su gran descubrimiento. Cuando el hombre y la muchacha estaban ya en el sanatorio, el almacenero se puso un día a limpiar el almacén y adelantar el inventario. «Entonces volví a ver, en el fondo del cajón de la correspondencia, debajo de la libreta negra de las cartas certificadas, los dos sobres con letra ancha y azul que no había querido entregar al hombre cuando llegaron, en el verano. No lo pensé mucho; me los puse en el bolsillo y aquella noche leí las cartas, solo, después de colgar las persianas» (p. 68). La segunda carta contiene la gran revelación:

> «Y qué puedo hacer yo, menos ahora que nunca, considerando que al fin y al cabo ella es tu sangre y quiere gastarse generosa su dinero para devolverte la salud. No me animaría a decir que es una intrusa porque bien mirado soy yo la que se interpone entre ustedes. Y no puedo creer que vos digas de corazón que tu hija es la intrusa siendo que yo poco te he dado y he sido más bien un estorbo» (pp. 68-69).

El almacenero, estupefacto ante el descubrimiento, reacciona: «Sentí vergüenza y rabia, mi piel fue vergüenza durante muchos minutos y dentro de ella crecían la rabia, la humillación, el viboreo de un pequeño orgullo atormentado. Pensé hacer unas cuantas cosas...» (p. 69). Pero no hizo más que una: «Lo único que hice fue quemar las cartas y tratar de olvidarme; y pude, finalmente, rehabilitarme con creces del fracaso, solo ante mí...» *(ibid.).*

Estos párrafos ofrecen datos más que suficientes para intentar, en primer lugar, una respuesta adecuada a la pregunta de por qué el almacenero escribe su historia; dan pie, además, para considerar esta primera respuesta como la clave para una nueva interpretación de la novela, es decir, para responder a la pregunta de qué son *Los adioses*, si es que no contienen la historia de un testigo. He aquí cómo pueden estructurarse todos estos datos.

Ese almacenero, seguro de sí mismo, de su poder de adivinación y de sus intuiciones, pensó, al encontrar a la muchacha en el bar en la fiesta de fin de año, que ésta era una nueva amante del hombre: «Lo supe en cuanto el enfermero preguntó: "¿Sabe?"; o lo había sabido antes y me dejé despistar porque ella era demasiado

(12) Juan Carlos Onetti: *El pozo*, 5.ª ed. Montevideo, Editorial Arca, 1969, p. 8.

joven...» (p. 32). A partir de ese momento, todo lo que ve o imagina confirma su primera intuición sobre la identidad de la muchacha: teme hallar los adjetivos que le correspondían (p. 34); piensa «en la cara, excitada, alerta, hambrienta, asimilando, mientras ella apartaba las rodillas para cada amor definitivo» (p. 35); los ve «abrazados en la escalera, cuando el cuerpo de la muchacha corregía la furia inicial...» (p. 37); los imagina subiendo por la ladera hacia la casita de las portuguesas, cogidos de la mano, el hombre «disfrutándola como si la robara» *(ibíd.)*; los imagina, más tarde, en esa casa de la montaña: «Y no era, reconstruía yo, no había sido que terminaron de agitarse en la cama...» (p. 64); cuando vienen de paso para el sanatorio, «les miré los ojos insomnes, las caras endurecidas, saciadas, voluntariosas. Me era fácil imaginar la noche que tenían a las espaldas, me tentaba, en la excitación matinal, ir componiendo los detalles de las horas de desvelo y de abrazos definitivos, rebuscados» (p. 66); por fin, cuando están ya los dos en el sanatorio, «imaginaba la lujuria furtiva, los reclamos del hombre, las negativas, los compromisos y las furias despiadadas de la muchacha» (p. 68). Poco a poco, su intuición inicial ha ido adquiriendo los caracteres de certeza absoluta, indestructible.

Porque, además, los comentarios y los chismes de los demás personajes de la historia son una confirmación de lo que él supo desde el principio: «el enfermero había estado hablando de escándalo y afrenta pública» (p. 61), y antes le había comentado: «no es caballeresco, no debía haberla llevado al hotel, donde todo el mundo lo vio vivir con la otra. Todos saben que han dormido juntos en el chalet desde que ella llegó» (p. 38). La mucama del hotel, la Reina, es tajante en sus comentarios: «Habría que matarlo. Matarlo a él. A esa putita, perdóneme, no sé qué le haría. La muerte es poco si se piensa que hay un hijo» (p. 49). E informará, más adelante, de lo que vio y oyó en el hotel poco antes de que la mujer y el niño se marcharan definitivamente; la mujer le pregunta: «Si usted me viera así, como ahora, sin saber nada de mí..., ¿le parece que soy una mala mujer?» «Por favor, señora», le dije. «En todo caso, la mala mujer no es usted» (p. 57). Incluso otras personas del pueblo, casi inexistentes en el resto de la narración, hacen ahora acto de presencia para sumarse a las voces maliciosas o condenatorias: «y todos, hombres y mujeres, sobre todo las inconformables, fatigadas mujeres que bajaban desde la sierra en la hora de la siesta, querían encontrar en mí alguna suerte de complicidad, la coincidencia en una vaga condenación» (p. 46).

De este modo, lentamente y con aportaciones desde todos los

ángulos, la adivinación inicial del almacenero ha fraguado en una certidumbre, absoluta y condenatoria, de la identidad de la muchacha. Cuando esa certeza es ya algo conseguido, definitivamente poseído, como un monumento al poder de adivinación y al conocimiento superior de ese hombre, un pedazo de papel, cuatro líneas de una carta casi perdida en el fondo de un cajón, la pulverizan implacablemente. Cuanto más firme había sido esa certeza, esa seguridad absoluta, más obvio es ahora su error, más hiriente. La verdad, la realidad insoslayable, no tiene nada que ver con lo que el almacenero había adivinado.

Ya se ha visto cuál es su reacción, pero hay que insistir ahora en ella. No hay en su reacción nada que se parezca a un sentimiento de culpabilidad por haber juzgado mal al hombre y a la muchacha, por haberles condenado en su fuero interno y por haberse hecho eco de las condenaciones de los demás. Es verdad que, entre las cosas que dice que pensó hacer, se le ocurrió «trepar hasta el hotel y contarlo a todo el mundo» (p. 69). Pero no hay aquí el deseo de volver su fama a los injustamente despojados de ella; lo que prima es su afán de aparecer «como si yo hubiera sabido de siempre y me hubiera bastado mirar la mejilla, a los ojos de la muchacha en la fiesta de fin de año —y ni siquiera eso: los guantes, la valija, su paciencia, su quietud—, para no compartir la equivocación de los demás» *(ibid.)*. Una vez más, y precisamente en el momento en que menos derecho tiene para hacerlo, está saboreando de antemano su triunfo, su conocimiento superior y la admiración que despierta en los demás. Y esto no tiene nada que ver con un sentimiento de culpabilidad. Lo demás de su reacción descubre hasta el fondo del psiquismo de este hombre y, a través de él, se puede intuir la razón por la que escribe su historia.

«Sentí vergüenza y rabia, mi piel fue vergüenza durante muchos minutos y dentro de ella crecían la rabia, la humillación, el viboreo de un pequeño orgullo atormentado.» Este es el núcleo de su reacción: vergüenza y humillación porque, cuando más seguro se sentía de sí mismo y de su conocimiento superior, choca violentamente con la prueba de su error. Lo que siente, sobre todo, es rabia y el viboreo de un pequeño orgullo atormentado. Aquí no hay reconstrucciones imaginarias, a las que tan acostumbrado está el lector. Es la descripción precisa, gráfica, de la situación en que se encuentra el almacenero: con su orgullo herido, atormentado, que le muerde como una víbora en su piel hecha vergüenza.

¿Qué hace este hombre en esa situación? Habla de las cosas que pensó hacer. Y añade: «Pero toda mi excitación era absurda, más

digna del enfermero que de mí» (p. 69). «Lo único que hice fue quemar las cartas y tratar de olvidarme...» *(ibíd.)*. Es difícil admitir que a eso se redujo todo. Parece lógico presumir que en su excitación, sintiendo el viboreo de su orgullo atormentado, lo que hizo fue dar vueltas y más vueltas alrededor de su error, intentar explicarse lo que, en un primer momento, era absolutamente inexplicable. Es decir, se plantea a sí mismo la pregunta de cómo es posible que se haya equivocado. Esta pregunta —casi necesaria desde la perspectiva de su orgullo atormentado— pone en marcha su recuerdo, su memoria, y a través de ellos va a demostrarse a sí mismo, y al lector, que su error ha sido completamente lógico, algo que no se pudo evitar y, por lo mismo, algo perfectamente justificado, aun en el caso de un hombre tan sagaz como él. En su reconstrucción evocativa busca, sobre todo, aquellos elementos que le condujeron a su error, todo aquello que lo hizo prácticamente inevitable. Sólo así, cuando haya logrado justificar ante sí mismo su error, podrá rechazar el viboreo de su orgullo atormentado y su piel dejará de ser vergüenza. Sólo así, como él mismo dice, podrá, finalmente, rehabilitarse con creces de su fracaso. El acto de quemar las cartas es la rúbrica final de esta rehabilitación, como si al quemarlas estuviera destruyendo la única evidencia de su error, el único testigo de su malparada seguridad.

Por consiguiente, la historia que el almacenero cuenta no es una narración dirigida a otra persona —la relación documentada de un testigo—, sino que es todo lo que él va pensando en su excitación, que se le antoja absurda; todo lo que va reconstruyendo para autojustificarse ante su error, para intentar calmar ese desasosiego que le ha producido el ver que se ha equivocado lamentablemente. Su narración descubre, detrás de la arrogancia reiterada de su conocimiento superior, un afán de justificarse a sí mismo, es decir, de hacer desaparecer la inseguridad que ha aflorado ante la evidencia de su error. De ahí la insistencia en el tema de su don profético, de su poder de adivinación, de sus intuiciones siempre certeras, como si al estar repitiéndose todo eso a sí mismo estuviera intentando devolverse la confianza en su seguridad. Su voz dirigida a sí mismo asume el papel de los que llegan a persuadir a uno de que está enfermo a fuerza de repetírselo hasta el infinito.

De esta manera, la respuesta a la pregunta de por qué el almacenero escribe su historia —respuesta derivada de la relación que él hace de su reacción ante la lectura de la carta— lleva a resolver la cuestión interpretativa de la obra.

Dando un paso adelante, esta nueva interpretación —la novela no

es la historia de un narrador-testigo, sino la descripción de un proceso mental de autojustificación—viene confirmada también por un nuevo planteo del conjunto narrativo y enfoca con nueva luz muchos aspectos de la novela, enfoque que parece más ajustado que los que ordinariamente se han propuesto partiendo de la interpretación común. Además, todos los elementos que desde ese punto de vista resultaban casi inexplicables y que, según Rodríguez Monegal, empañaban la maestría de Onetti novelista aparecen ahora con una gran coherencia interna: todas las antinomias descubiertas en la perspectiva del narrador-testigo quedan automáticamente resueltas. De rechazo, la maestría de Onetti no sólo no es puesta en entredicho, sino que queda poderosamente realzada.

En orden a llegar a ese nuevo planteo del conjunto narrativo, hay que ver ahora cómo el almacenero va reconstruyendo los pasos que le han ido conduciendo, inevitablemente, a su error. Así se podrá comprobar que esos pasos constituyen, claramente, ese proceso de autojustificación del que se ha hablado.

Encarado el almacenero consigo mismo en su intento de explicarse todo, su primer encuentro con el hombre cobra una importancia primordial. En su visión retrospectiva, lo primero que se le viene al recuerdo, son las manos del hombre; pero, aunque habla de ellas —«lentas, intimidadas y torpes, moviéndose sin fe...»—, lo más importante es que dice que le hubiera bastado verlas para saber que no iba a curarse; aquellas manos le revelaron, o piensa ahora que le revelaron, que el hombre «no conocía nada de donde sacar voluntad para curarse». Es evidente que ese hombre, al que observa cuidadosamente mientras entra, pide una cerveza y la toma vuelto hacia el camino y la sierra, le intriga desde el primer momento. Porque descubre en él una «calculada posición dirigida hacia el camino, para no ver nada, no queriendo otra cosa que no estar con nosotros» (p. 10). En adelante seguirá detectando ese distanciamiento del hombre, que considera una manifestación de su voluntad decidida de no aceptar la realidad de su enfermedad, de no querer ser uno más de los enfermos que andan por el pueblo: «seguía vestido con las ropas que se trajo, siempre con corbata y sombrero, distinto, inconfundible...; defendiéndose con las ropas, el sombrero y los polvorientos zapatos de la aceptación de estar enfermo y separado» (páginas 11-12).

Eso es lo que va observando del hombre en los primeros días, hasta que supo por el enfermero «que iba a la ciudad para despachar dos cartas los días que había tren para la capital» (p. 12). Esta frase recoge dos elementos que serán decisivos para su equivocación: en

primer lugar, las informaciones casi diarias que va recibiendo, a través del enfermero, sobre la vida y los movimientos del hombre en el hotel viejo; en segundo lugar, las cartas que envía y recibe. La curiosidad del almacenero sigue en marcha y se concentra ahora en las cartas que llegan para el hombre: a los pocos días ya puede establecer que son dos las cartas que sigue recibiendo regularmente, «dos tipos de sobres, unos con tinta azul, otros a máquina» (p. 14). Adivina la ansiedad con que el hombre las espera, manifestada en su venida diaria al almacén a la hora de la llegada de la correspondencia y en el «vistazo estricto y veloz» con que trata de individualizar los sobres antes de guardarlos en el bolsillo. Esos son «los tipos de sobres que le interesaban. Uno venía escrito con letra de mujer, azul, ancha, redonda, con la mayúscula semejante a un signo musical, las zetas gemelas como números tres». En su recuerdo minucioso de estos detalles se traiciona el interés con que fue observando y examinando esos sobres para intentar descubrir, a pesar de su impenetrabilidad, toda una faceta de la vida anterior del hombre inaccesible al almacenero. Recuerda incluso que había un tipo de sobres «que lo hacían obedecer a Gunz [uno de los médicos, que "le había prohibido las caminatas"] y trepar al ómnibus» en vez de ir caminando de vuelta hasta el hotel: «Eran también, visiblemente, de mujer, alargados y de color madera, casi siempre con un marcado doblez en la mitad, escritos con una máquina vieja de tipos sucios y desnivelados.» Hay, pues, dos mujeres en la vida del hombre, y, a pesar del hermetismo de los sobres, hay un interés, una relación especial con una de ellas, porque son sólo sus sobres «los que lo hacían obedecer a Gunz». Es la conclusión a que llega después de unos días de leer los mensajes cifrados que son los sobres y las idas y venidas del hombre.

Estos datos, recogidos personalmente por él, se van articulando con las informaciones que le van dando el enfermero y las mucamas, y se va completando así la figura y, sobre todo, la psicología y la vida anterior del hombre. Todo esto, además, pone en marcha su imaginación, que será en adelante una sombra que persiga incansablemente al hombre, trabajando sobre los escasos datos ya poseídos, llenando los innumerables huecos que presentan: «porque, además, es cierto que yo estuve buscando modificaciones, fisuras y agregados, y es cierto que llegué a inventarlos» (p. 43). Así, a partir de lo que oye hablar al enfermero y las mucamas, «empecé a verlo en el *hall*..., aburrido y paciente, admitiendo, supersticioso, que bastaba exhibirse vacío y sin memoria... para quedar exento, desvinculado de ellos...» (p. 15).

A estas alturas el hombre ya no es, para el almacenero, «el nuevo» que sigue siendo para los demás. A fuerza de verle y observarle, de penetrar imaginativamente en su intimidad, el hombre le es ya familiar y empieza a preguntarse por sus sentimientos hacia él: «nunca supe si llegué a tenerle cariño; a veces, jugando, me dejaba atráer por el pensamiento de que nunca me sería posible entenderlo» (p. 16). La observación arrancará, de ahora en adelante, no sólo de la curiosidad, sino también de una cierta sombra de afecto que empieza a presentarse. Por eso cuando el hombre «se arrinconaba para beber la cerveza, con o sin cartas en el bolsillo, yo insistía en examinarle los ojos, en estimar la calidad y la potencia del rencor que podía descubrírsele en el fondo: un rencor domesticado, hecho a la paciencia, definitivamente añadido» *(ibíd.)*. Decidido a penetrar en el misterio, quiere desvelarlo con sólo mirarle a los ojos, hasta que el hombre «torcía la cabeza para suprimirme».

«Hasta que un mediodía llegó al almacén antes que el ómnibus que repartía el correo y no se acercó al almanaque ni pidió cerveza» (p. 20). Esta llegada inexplicable desde el marco de rutina que ya le rodea se aclara inmediatamente: «la mujer bajó del ómnibus..., se abrazaron... Se sonrieron y volvieron a besarse; entraron en el almacén y, como ella no quiso sentarse, pidieron refrescos en la parte clara del mostrador, buscándose los ojos» *(ibíd.)*. El misterio ha empezado a desvelarse. Porque además la mujer de los anteojos de sol le suministra, en frase rápida, una nueva dimensión de la vida del hombre: «Debe haber visto el nombre en los diarios, tal vez se acuerde. Era el mejor jugador de basquetbol, todos dicen, internacional. Jugó contra los americanos, fue a Chile con el seleccionado el último año» (p. 21). Es fácil imaginar la fruición con que el almacenero recibe esa información y cómo ella le explica tantas cosas ininteligibles hasta entonces: «sin alegría, pero excitado, pude explicarme la anchura de los hombros y el exceso de humillación con que ahora los doblaba, aquel amansado rencor que llevaba en los ojos» *(ibíd.)*. En realidad, más que explicarle cosas, le confirman y le enfocan lo que él había entrevisto ya confusamente, la desesperanza del hombre, su rencor —ese rencor cuya «calidad y potencia» él había intentado descubrirle en el fondo de los ojos—, su empeño en no aceptar la enfermedad. Como consecuencia, «acepté una nueva forma de lástima, lo supuse más débil, más despojado, más joven» *(ibíd.)*. A la luz de esta nueva forma de lástima, empieza a imaginarlo en su vida de deportista famoso; es un párrafo en que se tiene la impresión de que está no imaginando, sino recordando perfecta-

mente todo lo que de él, de su vida, de sus triunfos, había visto en el periódico, en las alargadas fotos de *El Gráfico.*

La llegada de la mujer le ha traído también, indirectamente, otra pista que no podía pasar inadvertida a su afán perseguidor: «mientras estuvo la mujer de los anteojos de sol no llegaron los sobres escritos a mano ni los de papel madera» (p. 22). Aunque no dice nada más, es evidente que intentó explicarse este nuevo dato, encontrarle un hueco en el rompecabezas que estaba construyendo. Nunca se sabrá si las cartas dejaron de llegar realmente. Lo importante en su evolución es que él recuerda claramente que no llegaron ninguno de los dos tipos de sobres y este hecho le hizo imaginar, por primera vez, una especie de conflicto entre las dos mujeres autoras de las cartas. O al recordar ahora, cuando ya sabe todo, proyecta sobre este momento, quizá sin darse cuenta, lo que supo o creyó saber mucho más tarde, cuando llegó la muchacha.

«Cuando ella se fue, el hombre volvió a visitar la casa que había alquilado...» (p. 23), reanudó su vida anterior, su paseos, sus rutinas. «Y también volvieron las cartas, dos días después de la partida de la mujer, emparejados los sobres con las anchas letras sinceras y los escritos con una máquina de cinta gastada» *(ibid.).* Este hecho, que por previsible hubiera podido pasar inadvertido, es anotado cuidadosamente por su memoria, más que por el hecho en sí, por la interpretación que el almacenero le da: vuelven las cartas cuando ya no hay posibilidad de conflicto entre la mujer presente con sus anteojos de sol y la otra, lejana, pero también presente en sus cartas. Todo esto no está dicho, pero es evidente que está actuando en el fondo de su memoria mientras recuerda todos estos detalles acerca de la falta de las cartas y su vuelta posterior.

Llega ahora, en su recorrido, la fiesta de fin de año: la idea que se le ocurrió al enfermero y todo lo que hicieron para organizar la fiesta en el almacén el día 24 y, después, el 31 de diciembre. Lo de menos es la fiesta, con la gente, el baile y las serpetinas. Lo importante es lo que sucedió casi al final, cuando «la inglesa flaca, trepada en su banquito, sostenida por dos hombres, comía uvas blancas de un racimo que yo no le había vendido» (p. 29). «No puedo saber si la había visto antes o si la descubrí en aquel momento, apoyada en el marco de la puerta: un pedazo de pollera, un zapato, un costado de la valija introducidos en la luz de las lámparas» *(ibid.).* En la confusión del final de la fiesta ha aparecido un nuevo personaje. Y el almacenero adivina todo inmediatamente: sabe quién es esa chica, lo había sabido desde el primer momento, pero se dejó despistar porque ella era demasiado joven...; sabe «de pronto que

los sobres marrones escritos a máquina eran de ella» (p. 34); piensa que «había tres o cuatro adjetivos para definirla y que eran contradictorios» (p. 31); «"es demasiado joven", volví a pensar, sin comprender el sentido de "demasiado" ni de qué cosa indeseable la estaba librando a ella» *(ibíd.)*. Con estos datos ha construido ya, de una vez para siempre, la identidad de la muchacha. Cuando está barajando todas estas cosas en su imaginación, la frase del enfermero es un eco de sus propias conclusiones: «así es la cosa: una mujer en primavera, la chica esta para el verano» (p. 32). Y en seguida: «¿O se le ocurre que sólo viene, después de la otra de los anteojos de sol, a estar con él para que no se aburra? Dígame. Entonces resulta que el chalecito lo alquiló para esta chica. ¿No le parece una muchacha demasiado joven?» (p. 33).

A todas estas adivinaciones habría que anteponer la reflexión que el almacenero se hace a sí mismo cuando comienza a recordar todo esto: «tal vez tampoco la haya visto entonces, en el momento en que empezó el año, y sólo imaginé, no recuerdo, su presencia inmóvil situada con exactitud entre el alborozo y la noche» (p. 29). Y añade: «Pero la recuerdo con seguridad, más tarde... Entonces sí la recuerdo, no verdaderamente a ella, no su pierna y su valija, sino a los hombres tambaleantes que salían, volviéndose uno tras otro...» (p. 30). A pesar del énfasis en que «la recuerdo con seguridad», «entonces sí la recuerdo», es claro que realmente no está seguro de sus recuerdos, está como confuso acerca de todo eso y de ahí el vaivén entre el «sólo imaginé, no recuerdo», y de nuevo en el «sí la recuerdo, no verdaderamente a ella». Pero esto es precisamente lo interesante de estas manifestaciones del almacenero: que detrás de ellas no vemos si los hechos ocurrieron en ese orden, ni siquiera si sucedieron efectivamente; pero sí descubrimos la forma en que él cree ahora, en su visión retrospectiva, que los hechos tuvieron lugar y cómo se descubre a sí mismo que los pocos datos encadenados entre sí por su imaginación le fueron llevando a su error.

Así la llegada de la muchacha ha aclarado, de un golpe, toda una serie de detalles que no acababan de encajar o de tener una explicación aceptable. El alquiler de la casita de las portuguesas, en la ladera de la montaña, le había dejado perplejo: después de enterarse de eso por el enfermero pensaba que «era extraño que el hombre se hubiera decidido por la casa de las Ferreyra» (p. 19), y lo raro no estaba sólo en que le sobraban tres habitaciones ni en que iba a tener que contemplar el mismo paisaje que recorría por las tardes; había otros motivos para su extrañeza, que no acababa de concretar. Ahora todo está claro, con la insinuación del enfermero

de que «entonces resulta que el chalecito lo alquiló para esta chica» (p. 33). Se aclara también la identidad de la autora de las cartas con los sobres de color marrón, de la que ya se conocía su poder sobre el hombre. Sobre todo se explica definitivamente —al menos así lo creyó él— la falta de las cartas mientras estuvo con el hombre la otra mujer. Más tarde, como si quisiera él mismo entrar en el juego, hará que no llegue tampoco carta alguna durante la estancia de la muchacha: las cartas de los sobres con letra azul irán a parar al fondo del cajón, esperando, para ser entregadas, el momento en que ya no puedan producir ningún conflicto. En definitiva, el olvido en entregar esas cartas será lo que haga posible que llegue a descubrir su error.

A continuación, sigue recordando, la casualidad se encargó de hundirle más y más en su error. Cuando el enfermero está a punto de llevar a la muchacha hasta el hotel viejo, le llaman para unas inyecciones urgentes. Tiene que llevarla el almacenero y de este modo puede presenciar el encuentro del hombre con la muchacha: «desde afuera, a través de la puerta de vidrio, vi que el hombre se detenía... Me quedé hasta verlos en la escalera, abrazados e inmóviles» (p. 36). Inmediatamente, mientras regresaba en el coche, resolvió que «no hará bien a nadie, ni a ellos ni a mí, pensar» *(ibíd.)*. A pesar de eso, seguirá pensando y, cuando los imagine subiendo en la noche hacia la casa de las portuguesas, recordará el momento en que los vio «abrazados en la escalera, cuando el cuerpo de la muchacha corregía la furia inicial» (p. 37), furia inicial que pudo observar perfectamente a pesar de la doble barrera de la distancia y de la cortina de la puerta de vidrio. Es claro ya que no vio «la furia inicial», sino que proyectó sobre aquel abrazo apenas entrevisto todo lo que él había imaginado desde la identidad recién adivinada de la muchacha.

El hombre y la muchacha desaparecen de la escena, encerrados en la casita de la montaña. Pero, lejanos, siguieron existiendo para los habitantes del pueblo «en el viaje diario, al mediodía, del peón del hotel que remontaba la sierra con la vianda y un diario debajo del brazo» (p. 38). Para el almacenero existieron, sobre todo, «en las dos cartas que llegaron, los sobres con las letras azules y vigorosas que guardé en el fondo del cajón de la correspondencia, separados de los demás» *(ibíd.)*.

Por fin, la muchacha se marcha la víspera de Reyes. La noticia se la da el enfermero, orquestada con sus comentarios categóricos: «ella se va hoy... Y, hablando de todo, hace mal también por ella; no es caballeresco, no debía haberla llevado al hotel, donde todo el

mundo lo vio vivir con la otra. Todos saben que han dormido juntos en el chalet desde que ella llegó. Y ella, puede imaginarse, todo el almuerzo mirando el plato, escondiendo los ojos. En todo caso, él no debiera exponerla, provocar mostrándola» (pp. 38-39). Guiado por estos comentarios de quien ha observado de cerca esos hechos comprometedores, el almacenero espía al hombre y a la muchacha mientras esperan, tomando café y coñac, la hora de la despedida. Todo lo que ve son prolongaciones de la misma línea: el mirarse a los ojos, las frases susurradas, siempre con las miradas unidas, «el tipo ya no le acariciaba la mano: había puesto la suya sobre un hombro y allí la tenía, quieta, rígida, mostrándomela»; pudo ver «la cara del hombre, enflaquecida, triste, inmoral». Todo esto subrayado por el enfermero, que mostraba a la puerta «la cara de entendimiento y burla que hubiera querido dirigir a la mesa» (p. 67).

Todo lo que viene a continuación no tiene, en realidad, especial importancia, porque la equivocación ya está en marcha. Sin embargo, contemplado desde la perspectiva de quien está intentando explicarse su error, es como el querer demostrar hasta la evidencia la inevitabilidad de ese error.

Un par de meses más tarde llega la mujer, acompañada por un niño de unos cinco años. Al día siguiente, para sorpresa de todos, llega también la muchacha. Todo lo que ocurre en el par de días que los tres pasan juntos —la mujer en el hotel, la muchacha en la casita— lo recuerda el almacenero a través de las versiones que le fueron dando el enfermero y la mucama, la Reina. Como en tantas ocasiones, cuentan hechos, pero sobre todo sus propias interpretaciones de esos hechos. Y todas ellas están hechas desde el mismo punto de vista; por eso se refieren unos hechos y se les da un sesgo determinado, pero no hay ni uno sólo que pueda ser considerado por el lector como señal inequívoca de que la identidad de la muchacha era la que todos pensaban. A partir de esos hechos se describen las actitudes y sentimientos que provocan en los diversos personajes; se recogen conversaciones, retazos de conversaciones, que casi nada dicen. Así el almacenero va reconstruyendo ahora el epílogo de la historia, que dejó remachado para siempre su error, porque su juicio se fundaba no sólo en sus propias intuiciones y observaciones, sino también en el relato, deformador, de esas otras personas que habían presenciado de cerca los hechos.

Hay otro detalle importante: cuando el almacenero recuerda la última temporada que el hombre y la muchacha pasan en la casa de la montaña —que la gente fingía suponer clausurada por la vergüenza

(p. 61)—parece sugerir, o se está insinuando a sí mismo, que el hombre, por su parte, también quiso deliberadamente engañarles. Al hablar de las botellas de vino y el periódico que el peón del hotel les llevaba diariamente, este hecho se enlaza en su recuerdo con lo que ya sabe por el final de la historia: «en el cuarto del fondo descubrí un montón de diarios que no habían sido desplegados nunca, los que se hacía llevar con el peón del hotel, y en la cocina, una fila de botellas de vino, nueve, sin abrir» (p. 70). El hombre quiso engañar a todos con el juego de las botellas de vino y los periódicos, y de alguna manera quiso engañarles también a todos sobre la identidad de la muchacha, disponiendo todo como señales hacia un camino equivocado, que ellos, incautos, recorrieron hasta el final. O quizá el hombre no quiso engañarles: lo que intentó fue engañarse a sí mismo—«la insoportable insistencia del hombre en no aceptar la enfermedad que había de hermanarlo con ellos» (p. 61)—, seguir con su vida normal y ahogar en esos pequeños detalles que le mantenían unido a un mundo distinto—su ropa, las cartas, las botellas de vino, el periódico—las apariencias de su enfermedad. Y su juego de autosugestión fue lo que, indirectamente, confundió a los demás.

Cuando al final el hombre y la muchacha están en el sanatorio, el almacenero les acompaña con su recuerdo y su imaginación, a vueltas siempre con el mismo tema. Va pasando el tiempo hasta que un día «me puse a limpiar el almacén...» Las cartas, con sus misterios no descubiertos, fueron quizá el primer paso hacia su error. Nunca se había atrevido a abrir ninguna. Cuando, ante la ausencia del hombre y el tiempo transcurrido, por fin abre una de ellas, ésta le encara violentamente con su tremendo error.

Las páginas restantes, el verdadero final de la novela con la escena del hombre muerto en la casita de la montaña, no añaden elementos nuevos a su proceso de autojustificación. Lo más interesante viene dado en la última frase, que descubre al almacenero instalado nuevamente en la seguridad restaurada de su conocimiento superior: la muchacha «estuvo inmóvil, sin lágrimas, cejijunta, tardando en comprender lo que yo había descubierto meses atrás, la primera vez que el hombre entró en el almacén...» (p. 73). El almacenero ha descubierto ante su conciencia, en un examen minucioso, los caminos que le llevaron a su error. De esta manera lo ha justificado, puesto que fue absolutamente inevitable, y desde su seguridad recobrada recuerda, ante el cadáver del hombre, su profecía, la profundida de su conocimiento contratada con la dificultad de la muchacha para comprender. Tremenda ironía la de esta frase final,

porque parece como si el almacenero, nuevamente confiado en su conocimiento, no advirtiera que su seguridad profética nunca dudada ha fallado también en esta ocasión, porque el hombre no ha muerto a consecuencia de su enfermedad, sino de un tiro que él mismo se ha disparado.

Estos son los elementos que se integran en el que se ha llamado proceso de autojustificación del almacenero. No solamente son coherentes entre sí, con una consistencia interna que no lograban en el marco del narrador-testigo. Todos ellos, susceptibles de ser organizados en la forma en que se ha hecho, confirman la interpretación de la novela como la reconstrucción del pasado que el almacenero se hace a sí mismo para explicarse su error. Más aún, conducen, como se verá en seguida, a enfocar con nueva luz diversos aspectos de la novela inadecuadamente iluminados en la interpretación generalmente ofrecida por la crítica.

El primero de ellos es que la novela, por lo que se ha dicho hasta ahora, no es el documento de un testigo acerca de la vida de otros hombres, sino la aventura interior de ese almacenero, que a primera vista se diría un observador del quehacer ajeno. La trama novelesca propiamente dicha no es la historia lineal que parece ser contada, sino la reflexión que se hace sobre esa historia. Toda la articulación del relato, donde constantemente se alternan y entrelazan hechos con imaginaciones a partir de ellos y premoniciones acerca de otros que están por venir, muestra claramente esa reflexión y refleja el curso que el almacenero va siguiendo, en su evocación, desde el momento en que el hombre entró por primera vez en el almacén. En ese fluir de su conciencia van concurriendo todos los elementos que le arrastraron hacia su error. Por eso ni siquiera la cronología real de la narración es ya primordial: lo de menos es el orden temporal en que los hechos fueron teniendo lugar; lo fundamental es cómo se fueron acumulando y concatenando en la imaginación del almacenero, entreverados con las aportaciones espontáneas de esta imaginación. De esta manera se va explicando a sí mismo, a su yo atónito ante la revelación de la carta, cómo llegó a su error y cómo ese error se vio reforzado posteriormente por hechos que a él le parecieron confirmaciones incuestionables. La novela, en cierto sentido, vendría a ser la realización de un viejo sueño de Eladio Linacero: «me gustaría escribir la historia de un alma, de ella sola, sin los sucesos en que tuvo que mezclarse, queriendo o no» (13). Porque lo que se destaca en la novela no son los hechos con los

(13) *El pozo*, p. 9.

que el almacenero tuvo que mezclarse, queriendo o no, sino la historia de la aventura de su alma en busca de la seguridad perdida.

Siguiendo esta línea, casi no hay que explicitar que el almacenero no es un «típico personaje-testigo totalmente pasivo». Lejos de eso, el almacenero emerge hasta el centro de la escena y reclama para sí el papel protagónico que algunos críticos no quieren otorgarle. Todos los elementos de la acción novelesca están en función de él y cobran su último sentido integrados en el proceso de autojustificación que el almacenero va recorriendo. A lo largo de ese proceso, el almacenero como que se escinde en dos «yos» diferentes y uno de ellos —el que hace como de narrador— le va explicando al otro los pasos que este segundo yo fue dando, pasos evidentemente equivocados, aunque no quisiera verlo así desde el orgullo de su conocimiento superior. A propósito de la novela en segunda persona, como *La modification*, de Butor, se ha dicho que la voz que habla en la novela le hace reconocer y recordar al «tú», a quien se dirige, hechos o sentimientos de su vida que la persona de este «tú» no quiere o no puede confesarse a sí mismo (14). Algo así vendría a hacer en *Los adioses* uno de los «yos»: hacerle recorrer al otro los pasos que fue dando en un tiempo anterior y mostrarle ahora, con la carta en la mano, cómo esos pasos fueron el despeñadero que le precipitó en su error.

El papel protagónico del almacenero viene realzado por otro elemento crucial de la novela: la ambigüedad que envuelve los «hechos» de la vida del jugador de baloncesto. El lector, que había ido aceptando todo lo que el narrador iba refiriendo —que no había podido no aceptarlo, según Aínsa (15)—, de repende advierte que nunca podrá llegar a saber con seguridad ni cuáles ni cómo fueron esos hechos. El descubrimiento de la carta, de un golpe, proyecta una sombra de duda sobre todo lo que se ha contado antes y el lector se ve a sí mismo como víctima incauta de la subjetividad desfiguradora y caprichosa del almacenero. Cae también en la cuenta de que lo importante no era la historia del ex deportista —de cuya verdad nunca podrá estar seguro—, sino la reconstrucción que el almacenero va haciendo y las interpretaciones que va imponiendo sobre la vida del otro. Todo esto hace del almacenero el protagonista indiscutible y, al mismo tiempo, confiere al tema de la novela una elaboración y un virtuosismo infinitamente superiores al mero relato de una historia, por interesante que ésta pueda ser.

---

(14) Mariano Baquero Goyanes: *Estructuras de la novela actual*. Barcelona, Editorial Planeta, 1970, p. 124.
(15) Aínsa, *op. cit.*, p. 111.

Por si faltaba algo a su caracterización como protagonista, el almacenero explicará, en un párrafo del final, cómo se ve a sí mismo. Después de haber contemplado el cadáver del hombre «salí afuera y me apoyé en la baranda de la galería... Me sentía lleno de poder, como si el hombre y la muchacha, y también la mujer grande y el niño, hubieran nacido de mi voluntad para vivir lo que yo había determinado. Estuve sonriendo mientras volvía a pensar esto, mientras aceptaba perdonar la avidez final del campeón de básquetbol. El aire olía a frío, y a seco, a ninguna planta» (p. 70). Desde el papel periférico de observador se ha crecido a sí mismo hasta convertirse en protagonista, y, no satisfecho con esto, se sublima y se erige en creador de los personajes de su historia. Se ha convertido así en el manipulador del universo imaginativo que él mismo ha creado. ¿Cómo puede sorprender ya, viéndole en su juego creador, su conocimiento del hombre y de la muchacha, de la mujer y del niño? Ni siquiera resulta incongruente su don profético, su conocimiento absoluto del futuro de esos seres, ya que habían nacido «de mi voluntad para vivir lo que yo había determinado». Desde esta altura, incluso lo que el deportista ha hecho —dispararse un tiro, como no resignándose a representar pasivamente su papel— no provoca la ira del almacenero, sino una sonrisa comprensiva: «estuve sonriendo... mientras aceptaba perdonar la avidez final del campeón de básquetbol». Porque no ha sido una rebelión contra su creador, sino el vano intento de un niño de salirse de lo que se le había prefijado, sin caer en la cuenta de que más tarde o más temprano tendría que acabar por plegarse a la voluntad que le dio la vida. Y esos intentos infantiles no desencadenan la ira, sino que hacen salir a los labios una sonrisa henchida de comprensión.

Como se ha apuntado ya, en el balance del conjunto narrativo los hechos pesan relativamente poco; son las imaginaciones y las reconstrucciones las que mandan mucha más fuerza, desnivelando todo claramente a su favor. Casi todo lo que el lector llega a saber acerca del hombre lo «conoce» a través de la re-creación imaginativa del almacenero. Esto, sorprendente si no definitivamente absurdo en el relato de un testigo, tenía que ser así en la evocación inquisitiva del almacenero: no se le puede pedir un recuento ni objetivo ni completo de los hechos, porque lo que cuenta es cómo vio él entonces esos hechos y cómo sigue viéndolos ahora, el carácter engañoso que todavía presentan al ser reexaminados, demostrando claramente la inevitabilidad del error. No interesan, pues, los hechos en sí, sino cómo aparecen filtrados, matizados, interpretados en la conciencia de quien, en alguna medida, los ha presenciado, ha forjado mil imagina-

ciones sobre ellos y se ha dejado arrastrar por la apariencia que él mismo les confería. Precisando más aún, lo importante no son los hechos, ni siquiera la interpretación que les diera entonces, ni lo que imaginara antes; el énfasis está en lo que piensa ahora que vio e interpretó e imaginó y cómo cree ahora que todo eso le llevó a su error. Para su intento de autojustificación no interesa si le bastó realmente ver las manos del hombre «para saber que no iba a curarse, que no conocía nada de donde sacar voluntad para curarse». Ni importa, con respecto a la identidad de la muchacha, si realmente lo supo en cuanto el enfermero preguntó «¿Sabe?» o si lo había sabido antes y se dejó despistar porque ella era demasiado joven. Lo decisivo es que él cree ahora que le bastó ver aquellas manos, «lentas, intimidadas y torpes, moviéndose sin fe», para saber... Y que cree igualmente que supo la identidad de la muchacha en cuanto vio «un pedazo de pollera, un zapato, un costado de la valija introducidos en la luz de las lámparas». También Eladio Linacero viene a explicar estas aparentes incongruencias de *Los adioses* al afirmar que «los hechos son siempre vacíos, son recipientes que tomarán la forma del sentimiento que los llene» (16). Por eso lo significativo no son los hechos, sino todo lo que el almacenero, a golpe de sentimientos, fue introduciendo en ellos. Así la manifiesta parcialidad en favor de lo imaginativo, con claro perjuicio de los hechos en sí, no sólo está justificada, sino que viene ineludiblemente postulada y exigida por la finalidad que el almacenero persigue con su visión retrospectiva.

Estos aspectos, ya examinados, iluminan finalmente el elemento quizá más desconcertante en el esquema narrativo del testigo: lo que se podría llamar la «egomanía» del almacenero, la insistencia incansable en sus imaginaciones, la seguridad constantemente proclamada de su conocimiento superior con sus adivinaciones y sus profecías, sus efusiones sentimentales y sus teorizaciones sobre tantas cosas. En un testigo todo esto es tan inadmisible como lo sería el que un cronista de guerra escribiera sus reportajes no a base de los acontecimientos observados, sino de las imaginaciones con que mata su aburrimiento, o como si jugara a profetizar el fin de la guerra por la impresión que le hacen las caras de los soldados. Pero todo esto es absolutamente coherente en la actitud de un hombre que no está relatando unos hechos, sino intentando explicarse a sí mismo cómo ha llegado al fondo de un callejón sin salida. En ese intento, que gira todo él alrededor de la persona del almacenero, tienen per-

(16) *El pozo*, p. 31.

fecta cabida los factores más personales, más egotísticamente subjetivos, es decir, el recuerdo continuo de todo lo que fue imaginando o el juego de advinanzas en que estuvo entretenido. La relevancia de estos factores se deriva fundamentalmente de que, reforzándose mutuamente unos a otros, constituyeron una evidencia incuestionable que le llevó a su error. El problema planteado por esa egomanía queda resuelto cuando es enfocado desde la perspectiva adecuada.

Una vez terminado el proceso, su seguridad está recobrada, incluso con respecto a la muerte del hombre. Una escena, recordada hacia el final, adquiere la categoría de respuesta anticipada y autodefensiva a cualquiera que se hubiera atrevido a cuestionar su don profético, en vista del suicidio del hombre. Y se puede presumir que su memoria—selectiva en su afán autojustificador—ha recordado esta escena precisamente porque viene a pulverizar cualquier posible objeción a su clarividencia. «Una vieja de la sierra había contado... que se acercó un domingo a la casita para pedir fósforos, que una ventana estaba abierta y que el hombre, solo, de pie, desnudo, se miraba en el espejo de un armario» (p. 64). Esta escena, vista a través de la vieja, le hace pensar al almacenero que «se había desnudado lentamente frente al armario para reconocerse, esquelético..., con la memoria insistente de lo que había sido su cuerpo, desconfiado de que los fémures pudieran sostenerlo... No solamente flaco en el espejo, sino enflaqueciendo, a poco que se animara a mirar y medir» *(ibíd.)*. El hombre, con su actitud ante el espejo, se estaba traicionando a sí mismo, porque estaba reconociendo abiertamente lo que se negaba a admitir ante los demás: que estaba acabado, muerto; que era un cadáver viviente. Sin darse cuenta, estaba haciendo más todavía: confirmando irrefutablemente, y como el testigo más cualificado, la penetración y la justeza del don profético del almacenero. El que luego el pistoletazo venga a poner punto final a una vida no es sino el intento de terminar un poco antes un párrafo que, en realidad, ya estaba definitivamente acabado. Exactamente lo que el almacenero había profetizado. Su seguridad reconstruida ya no ofrece ningún resquicio por donde pueda ser combatida. Por eso puede sonreír, «lleno de bondad..., mientras aceptaba perdonar la avidez final del campeón de básquetbol».

CONCLUSION

Esta es la interpretación que la lectura atenta de *Los adioses* parece sugerir. Evidentemente, toda interpretación de una novela es una aproximación, una perspectiva, desde la que descubrir los valores

de la obra de arte. Lo importante—y lo que se ha intentado hacer en estas líneas—es que esa perspectiva no esté caprichosamente elegida ni venga montada sobre aspectos superficiales de la novela, sino que arranque del análisis comprensivo de sus diversos elementos y descubra la funcionalidad de cada uno de ellos en el conjunto artístico. Sólo después de esto se podrá lanzar un veredicto en la complicada cuestión de si *Los adioses* certifican o no la maestría de narrador de Onetti. La respuesta a esta cuestión, para nosotros y desde la perspectiva aquí ofrecida, es. indiscutiblemente afirmativa.

JOSE LUIS COY

Grad Stud Span
Rutgers U
NEW BRUNSWICK, N. J. 08903

SOBRE RITMOS Y FURORES

I. UNA REGION MALVADA

En el centro mismo de la casa celeste descubrimos un personaje tenaz y, en más de un sentido, incorruptible: Juntacadáveres, antiguo y experimentado «filatelista de putas pobres», el contable de *El Liberal,* que no hace muchos días ha revelado a la ciudad de Santa María el verdadero propósito de su existencia, sus verdaderas intenciones. Algún día los sueños le dictaron que había «nacido para realizar dos perfecciones: una mujer perfecta, un prostíbulo perfecto». Y ahora ha alcanzado el punto más alto de su carrera. En el centro de su obra máxima, en una noche ya repetida, ordena unos naipes grasientos. Ya ha contado el dinero. María Bonita, el cálido espectro de la remota mujer ideal de sus sueños, prendida de un cigarrillo, le contempla desde el alféizar de la ventana. Ya los ronquidos de Nelly, abandonada por su último cliente, anuncian el fin de la jornada. Un hombre oscuro sale de la habitación de Irene, se despide con un gesto breve, gana la puerta y sale a la noche. Si es que esto es posible, el Mal se va a dormir a continuación. Porque—de ello no cabe duda—el Mal habita reconcentrado en la casa celeste, en ella y en sus moradores.

(Un interno furor recorre las páginas de *Juntacadáveres.* Esta novela de Juan Carlos Onetti es un microcosmo digno de las mayores precauciones: la aparición de un prostíbulo en la minúscula y puritana ciudad de Santa María es cualquier cosa menos un acontecimiento venial. Los personajes de la novela parecen obedecer a una lógica implacable y tenebrosa. Si mil lecturas se pueden hacer de una novela, yo he leído *Juntacadáveres* dejándome fascinar por esa lógica, pensándola. El antepenúltimo resultado está en las páginas que siguen. Naturalmente, las fuerzas que mueven la lógica de los personajes de la novela de Onetti son de naturaleza universal. O al menos yo he creído reconocerlo así.)

II. PRESENCIA DEL MAL

Es un hecho que *todos* los ciudadanos de Santa María sintieron que algo maligno cobraba nitidez y se agitaba cuando María Bonita, Nelly e Irene, de la mano gentil del señor Juntacadáveres, pusieron los pies en la estación. El temor, la tentación y la repugnancia se repartieron automáticamente entre ellos. Sin embargo, los espíritus decentes y poco avisados no vieron, en un principio, más allá de sus narices. Creyeron que la creación del prostíbulo se debía a la mano siniestra de Juntacadáveres. A lo sumo, descubrieron que la iniciativa tenía su origen en un viejo proyecto del boticario Barthé, el cual, convenciendo a las autoridades de la ciudad, había logrado colocar a Juntacadáveres en el impune territorio de la legalidad. Fue el padre Bergner quien les abrió los ojos, a su modo. Hizo notar desde el púlpito que *nadie* había impedido la aparición del prostíbulo y que, por lo tanto, *todos* eran culpables, incluido él mismo. Y más aún: fue en la minúscula iglesia de Santa María donde resonó la voz poderosa que terminó de elevar los hechos a su justa dimensión: «Anda—dijo la voz—, desciende, porque tu pueblo se ha corrompido. Presto se han apartado del camino que yo les marqué. Ahora, pues, deja que se encienda en ellos mi furor y los consuma.» Pero debemos decir aquí que ese furor estaba en Santa María desde el día de su fundación y que había sido la causa misma de la fundación: un furor inefable y sin dueño. Otra cosa es que los feligreses bajaran la cabeza. Todos eran culpables. Eso aceptaron. Pero a nosotros no se nos debe escapar el hecho de que la aparición del prostíbulo era *inevitable.* Con la iniciativa del boticario, con la venia o sin la venia del Concejo, con o sin las idas y venidas del doctor Díaz Grey—ese raro inocente—, con o sin la colaboración del director de *El Liberal,* el prostíbulo era inevitable. Inevitable con o sin Juntacadáveres. El padre Bergner lo sabía. Decidido a liquidar el prostíbulo, dijo: «No luchamos contra nadie en particular; luchamos contra el mal.» No era tonto. Y ya se sabe que el Mal se manifiesta inevitablemente, entiéndaselo como se lo entienda, como pecado, como exceso de furor o como enfermedad. Como idea o como ejercicio, como inquietud o efusión, el mal es ineludible.

Al unísono y a las órdenes del padre Bergner, las pacatas señoritas de la Acción Cooperadora del Colegio y los sepulcrales caballeros de la Liga de Decencia se lanzaron a una campaña para liquidar el próstibulo. Muy lógico. Previsible. Y Juntacadáveres había previsto el ataque con un año de anticipación. Sin embargo, por muy lógica

que se nos antoje la reacción —una reacción violenta y obsesiva como un deseo sexual—, debemos examinarla, buscar sus motivaciones.

III. EL PECADO; LOS FIELES Y LOS DESAFIANTES

Admitamos que un prostíbulo es una obra del mal, el lugar donde el pecado se ejecuta mediante una meticulosa operación. Ahora bien: ¿En qué consiste el pecado? ¿Por qué la sexualidad prostibularia es irremediablemente pecaminosa? Aquí no es necesario acudir a las oraciones del padre Bergner ni a los parloteos de las señoritas de la Cooperadora. Aquí es imprescindible acudir a la sabiduría del mismísimo Juntacadáveres: «A través de los fracasos, de los malos momentos, de los años de pruebas y ensimismamientos, de lecciones imprevistas, Junta había llegado a descubrir que *lo que hace pecaminoso al pecado es su inutilidad, aquella perniciosa manía de bastarse a sí mismo, de no derivar; su falta de necesidad de trascender y depositar en el mundo, visibles para los demás, palpables, cosas, cifras, satisfacciones que puedan ser compartidas.*» Es aquí donde es preciso hacer un alto y reflexionar. Si buscamos el sentido último de la convicción de Juntacadáveres, llegaremos a un vértigo conocido: la actividad sexual no se redime con el placer.

Desde cierto punto de vista, el placer es inútil, es vano. En la profundidad de los sentimientos cristianos y quizá en la de otros sentimientos anteriores y más esenciales se descubre que el sexo tiene una única redención posible: *el hijo.* Por una fatal combinación de orden psíquico y biológico, sólo la reproducción de la especie purifica el frenesí sexual y lo libra del pecado. A la especie humana le importan bien poco los casos particulares. Quien esté totalmente *de acuerdo* con el funcionamiento del universo no tiene inconvenientes para aceptarlo. Ahora bien, ¿hay alguien que esté de acuerdo con el susodicho funcionamiento? Escribió Georges Bataille: «La reproducción exige la muerte, a largo o a corto plazo, de quienes engendran, que, a su vez, engendran únicamente para extender el aniquilamiento.» Señores míos: ¿Es *tan* fácil estar de acuerdo con los *horrores* que implican estas afirmaciones?

El creyente, al creer que la Humanidad camina hacia un fin apetecible, tiene pocos inconvenientes para reproducirse y morir: reproducirse será su gloria tanto como su muerte. Es más: en sentido estricto, su fe le *obliga* a repudiar el placer sexual; toda su atención debe concentrarse en un acto de acatamiento absoluto. Debe aceptar el mundo y su destino, la forma individual de su persona y, sobre todo, debe impedir que la convulsión de la carne se le convierta

en la imagen del mundo, que el mundo se le vuelva violentamente loco. A su regreso al mundo diurno no debe traer la idea de rebelión, Debe creer en el fin y aceptarlo. No es aventurado asegurar que la mayoría de los habitantes de Santa María son capaces de todo esto. Acatan la ley universal sin rebeliones, serviciales, recompensados por un sentimiento de confianza trascendente. Y el «queremos novios castos y maridos sanos» que proclaman las señoritas de la Cooperadora debe traducirse así: *queremos hijos.* Para ellas, como para la población que representan, el prostíbulo del señor Juntacadáveres significa una realidad abominable. Y de ahí la reacción. María Bonita, Nelly e Irene, objetos puros de placer, representan un desafío directo al orden universal «bueno»: *son estériles.* Como nacidas para agotarse y agotar en sí mismas toda la exuberancia de los machos visitantes, son vanas, inútiles para Dios y para Santa María. ¡Pobres y benditas mujeres estériles! ¡Pobre carne escéptica! Malditas, despreciadas por siempre jamás, pueden pronunciar en voz baja, a modo de venganza, la sentencia de E. M. Cioran: «Quien a todo precio quiere perpetuarse apenas se distingue de un perro.»

IV. LOS CIUDADANOS MALDITOS

Un hecho: Santa María es una ciudad abundante en sujetos *rubios.* ¿Nadie nota nada anormal? No se trata de un detalle arbitrario. ¿Una población rubia en el Uruguay? Inmediatamente uno se pregunta qué horribles desgracias empujaron a través del Atlántico a los padres de la ciudad. Los habitantes de Santa María son unos desterrados de nacimiento (y por ello se nos parecen). Desterrados, mientras unos están decididos a sobrevivir y a multiplicarse, bien aferrados a la fe, otros, más lúcidos o simplemente más sensibles, carecen de salvación. Se bambolean sobre unos pies rosados, desarraigados. En efecto, si descontamos al padre Bergner, a las señoritas de la Cooperativa y a todos los ciudadanos verdaderamente decentes de Santa María, nos topamos con la población indecente de la ciudad. Y descubrimos que esta población indecente no sólo está maldecida, sino también poseída por la lujuria, por la desesperación, por la insatisfacción e incluso por el escepticismo. Se trata de sujetos aptos para representar un drama universal demasiado humano. Aquí nos interesan. Nacidos en el borde de una humanidad civilizada que los deja a la intemperie, no les defienden los secretos mecanismos que funcionan aún en ciertos animales y que funcionaban desde luego entre los hombres más antiguos y rudimentarios. Hablemos de pájaros: los gorriones —es un simple ejemplo— sucumben en un medio adverso,

no se reproducen y mueren. Hablemos de salvajes: recordemos a las tribus que el siglo pasado fueron arrojadas de sus tierras por los ingleses; en ambientes extraños, sometidos a condiciones extrañas, enfermaron, murieron; incapaces de reproducirse, salvados por una impotencia esencial, no dejaron huellas sobre el mapa. Los malditos padecen una desgracia doble y su consecuencia. Si físicamente no tienen los medios para morir dócil, prematura y naturalmente, tienen los medios para fabricar el escepticismo, o la desesperación, o el desconcierto, o las tres cosas juntas. En consecuencia, están condenados a quemarse bien quemados. Ante el destino adverso, ninguno muere prematuramente de muerte natural, ninguno de pena o sólo de desconcierto cósmico. Están poseídos por el furor y serán consumidos por él, pues la insatisfacción y el miedo obran en ellos como un afrodisíaco. Una gran parte de ellos vive refugiada en el mundo de las personas decentes: tiene familia bien constituida, se reproduce, desempeña cargos de importancia..., pero concurre al prostíbulo del señor Juntacadáveres. No se trata de grandes escépticos ni de grandes indecentes, pero sí de sujetos tocados por el mal. La novela de Onetti no se ocupa apenas de ellos, pues son anónimos. Pongámoslos a un costado y vayamos directamente a estudiar a los personajes más atroces y simbólicos: Marcos Bergner, Jorge y Julita. (En honor a la verdad, el lamentable doctor Díaz Grey merecería un larguísimo examen, pues se trata de un personaje misterioso. Cómplice tácito o sólo secretamente activo de cuanto sucede en Santa María, huele a escepticismo puro y no se le descubre una pizca de locura ni siquiera de heroísmo. Quizá por ello no se sofoca ni en el furor ni en el agua bendita. Sin haber llegado a los cincuenta años, se apoya en un bastón. Extraño, al paso, retiene el olor del perfume de alguna mujer y se lo lleva. En resumen: un *voyeur* digno del Ultimo Crepúsculo que, por el momento, sólo ha llegado para él.)

V. JULITA Y JORGE. EL FUROR MALVADO

«Rubia, próxima a los treinta años, delgada, ancha, infantil», Julita es, sin duda, el personaje más atroz de toda Santa María, el más trágico. En su alcoba el desdichado Jorge no pasa de ser un comparsa o un instrumento. Pero vayamos por partes. Julita, profunda, grave y tradicionalmente enamorada de Federico—el hermano mayor de Jorge—, ha sufrido su muerte y ha quedado sola en la casa de sus sueños, en el mundo. A partir de la muerte de Federico, demasiado sensible para olvidar el cadáver, demasiado herida para curarse, se entrega a las fuerzas más oscuras y perversas. Sorprendida por el

horror en el punto más inmóvil, equilibrado y feliz que se pueda concebir, rota, emprende un camino sin regreso. Los que la rodean piensan que se ha vuelto loca. El hecho es que ha hundido los pies en el abismo, que está *fuera de sí,* fuera de lo que aprendió a ser, en manos de los impulsos más secretos y ancestrales. La desaparición de su marido la ha dejado vinculada al sexo y a la muerte, y ella, fascinada para siempre, se entrega a un ejercicio en el que ambas realidades se alimentan mutuamente. Se le pide disimulo, olvido; se le pide un retorno a la normalidad. Se le pide que envíe su mortal experiencia a lo más profundo de la cabeza; que las ambiciones domésticas vuelvan a impulsar sus actos. Pero ella no vuelve a esa normalidad, que, por el hecho de estar *tan* lejos de su espantosa experiencia, es su negación, una negación imposible. No regresa ni puede disimular. Poco a poco va seduciendo a Jorge, el hermano de Federico, de dieciséis años. Cada vez que asciende las escaleras y penetra en la enrarecida alcoba de Julita, Jorge está más cerca de los misterios esenciales. Con su furor joven y absolutista, con su desconcierto cósmico, con su personalidad sin fijar, con su escepticismo inexperto y temerario, poseído por la sed y la ilusión del amor, es el hombre ideal para Julita. No sólo se *parece* a Federico. También es incapaz de negarse a nada, y menos aún a la misteriosa y esencial realidad que se le ofrece. He aquí la tragedia: Julita, sin los ritos que ordenaban la expresión de los hombres primitivos, *crea* los suyos por su cuenta, insensatos y desaforados. Mujer sin ritmo, se quemará en un solo acto. Y está *sola* para crear la expresión de su drama. Sin la protección de los brujos o los sacerdotes, traspasa todos los límites. Seducido, Jorge cumple las ceremonias, la contempla sin fin. He aquí el extremo inconcebible, pero expresado: *Jorge es Jorge y a la vez es el mismísimo Federico.* Con esta *condición,* Julita se le ofrece como objeto de deseo, haciéndole sentir el máximo terror a la disolución, a la pérdida del yo, y por lo mismo la posibilidad de alcanzar el máximo placer. Si la disolución del yo es condición del placer, si en el placer acecha el horror, las posibilidades de Jorge no pueden estar más acentuadas, el deseo y el temor más exacerbados. Por si fuera poco, Julita clama por el hijo de Federico que lleva en las entrañas, por el hijo que *dice* llevar. Ficticio o real, el hijo de un muerto es el hijo de la muerte. Hay regiones donde todo se confunde, donde los sentimientos y las ideas se mezclan por simple proximidad. Y lo cierto es que para Jorge, ficticio o real, el hijo del Federico muerto, que él personifica ante los ojos de Julita, *podrá* ser suyo. Se estremece. ¿Debe retroceder, huir? Es un hecho que con creciente intensidad empieza a sopesar la posibilidad de huir al pros-

tíbulo del señor Juntacadáveres. Pero el tintineo de las pulseras de Julita lo seduce, lo distrae con la tentación para mejor hundirlo en el vértigo. En el vientre de Julita se concentra un misterio fabuloso. *Ahí* ya no importan las personalidades claras y distintas. Jorge o Federico, tanto da. La naturaleza opera. Por momentos, Jorge busca en Julita una liberación, un espejismo, y ella aprovecha esos momentos para sus propios —y ambiguos— fines. El furor la arrastra. Cuando mortal desciende sobre Jorge, busca lo vivo y lo muerto para disolverse y liberarse, pero busca también un *centro de gravedad.* Causa de mil ideas, resuelto en mil significados, es un movimiento que han preparado todas las fibras, que ha exigido el furor. El hecho es que Jorge no puede aguantarlo. La vida expresada lo ha aplastado.

VI. EL RITMO Y EL LIMITE DE MARCOS BERGNER

Se trata, como salta a la vista, de un pariente muy cercano del padre Bergner. Empezamos conociendo sus borracheras y sus resacas, sus cigarrillos interminables. Aprendemos el hecho de que le pega a su mujer. Es un hombre fuerte y dará guerra. Tiene pinta de vividor y un «Alfa Romeo» color rojo... Pero resulta que es un enemigo fanático de Juntacadáveres y de todos los cómplices del prostíbulo. Acodado en el mostrador del *Plaza,* proclama: «No hablemos más. Pero dígale al gobernador que no lo vamos a aguantar. Que sea legal o no, vamos a terminar con la casita, con las mujeres, con toda la porquería. Y vamos a terminar también con los que creíamos decentes, con los que habían llegado a ser alguien en Santa María y ahora prefieren el prostíbulo.» No es tan fácil comprender el celo antiprostibulario de este caballero; al menos en apariencia, se trata de un *indecente.* ¿Qué le hace estar al lado del padre Bergner? Es un hecho que no tiene la fe de su apostólico pariente. Y sería problemático considerarle un hombre de bien. De su relación con Ana María no ha resultado una «familia bien constituida». No tiene hijos. Una vez más: bebe y bebe, siempre rodeado de sus amigos, tipos de aspecto también indecente. No sólo a nosotros nos sorprende la actitud de Marcos Bergner. Dice el viejo Lanza, verdadera memoria de Santa María: «... resulta curioso ver a su pariente Marcos organizando una Santa Cruzada contra el humilde prostibulito que regentea en la costa el ciudadano Larsen, por mal nombre "Juntacadáveres"». Muy curioso. Nos enteramos de que hace ya tiempo Marcos Bergner anduvo con una tal Moncha. Nos enteramos de que se fue a vivir con ella a una estancia, lejos de Santa María; de que dos matrimonios se sumaron a la pareja; de que Moncha no aguantó más de un año y seis

meses; de que abandonó a Marcos y no paró hasta la lejana Europa. Según el testimonio del viejo Lanza, Marcos Bergner reapareció entonces en Santa María, donde «se dedicó a emborrachar su tristeza». Y hay más: transcurrida la etapa que podríamos llamar de «recuperación», este rítmico caballero «cargó el yate con cajones de bebida, obtuvo la presencia fraternal de algunas mujeres y amigotes y desapareció río arriba o abajo durante varios meses». El señor Marcos Bergner «había ganado numerosos adeptos para su culto báquico». Río abajo o río arriba, el hombre que ahora maldice a Juntacadáveres y su prostíbulo había promocionado las más complicadas y aventuradas formas de la promiscuidad y había participado en ellas con toda su energía. Pero a la gloria siguió la ruina, una larga etapa de ruina. Subrayamos el carácter *ciclocrónico* de la vida de Marcos Bergner; de otro modo nos resultaría un personaje incomprensible. Aquí no nos importa ni dónde ni cuándo fraguó su relación con Ana María ni tampoco el momento en que comenzó a visitar a Rita, la sirvienta. Aquí nos importa su ritmo. La alternancia entre sus estados de gloria y ruina, sus etapas de dilapidación, agotamiento y acumulación, de plenitud y vacío. ¿En qué momento le conocemos? ¿Cuál es su circunstancia interior en el momento en que maldice a Juntacadáveres y su prostíbulo? Descubrimos que tiene miedo; ya no es el joven que un día cargó un yate de mujeres y hombres y desapareció. Está en el punto de máxima tensión, de un tipo especial de tensión: *ha perdido el ritmo.* El mismo se ocupa de impedir su propia plenitud: se alcoholiza y se deja matar por el hábito. ¿Por qué? Por lo visto, ha llegado a la edad en que los hombres *suman* sus propias contradicciones, al momento en que los espíritus poco avisados empiezan a pedirle al furor los frutos que redimen una existencia, al momento en que los escépticos de *mala calidad* se ven ganados por el *remordimiento.* Incapaz de sacar consecuencias que los favorezcan, el valor de los placeres se nubla ante los ojos de Marcos Bergner: se siente *estéril.* Ha negado con su vida la parte decente y productiva de Santa María, y ahora, como sorprendido por la espalda, se ve atrapado y se siente culpable. Identifica su esterilidad generalizada con una culpa: está a punto de caer en el arrepentimiento o, para decirlo con mayor precisión, en los brazos de su pariente el padre Bergner, R. P. Es su hora crítica. En medio de la noche se despierta al lado de Rita, su amor furtivo. Y ahí mismo se da a conocer de cuerpo entero: «...Mi tío el cura puede convertirnos en una sola carne, y entonces ya no sentiría asco. Es así. Te parece gracioso; pero si fuéramos a la iglesia y mi tío nos casara, seríamos una sola carne (...). Una sola carne. Tiene que ser así, debe ser así, porque si no todo el mundo se habría

suicidado. Nadie podría aguantarlo. Todos somos inmundos, y la inmundicia que traemos desde el nacimiento, hombres y mujeres, se multiplica por la inmundicia del otro, y el asco es insoportable. Como dice mi tío el cura, se necesita el apoyo del amor en Dios; tiene que estar Dios en la cama. Entonces sería distinto, estoy seguro.» Posteriormente, después de decir que él, Marcos Bergner, cree «en los rezos», declara su condición de exiliado: «no soy gringo, no soy alemán, no soy suizo». Todo le trabaja esta noche. Quiere volver a la parte «buena» de Santa María, al lado de los creyentes, de los productivos. Pero para un hombre de sus condiciones no es tan fácil resolver la cuestión. Desgarrado, contradictorio, no es extraño que descubra, que reconozca, que tiene deseos de *matar*. Y toda su rabia se concentra significativamente en la casa celeste. Sale a la noche.

VII. LOS HECHOS

Pero no sólo es la hora crítica del señor Marcos Bergner. También es la de Jorge. Ambos, como al azar, se reúnen en medio de la noche. Ambos acaban de huir de una mujer, sin encontrar la salida. El señor Marcos Bergner toma la iniciativa: invita a Jorge a subir a su automóvil. Si se quiere entender el momento, hay que entender que el interior del coche que se desplaza es un punto de calma chicha: el ojo de un torbellino. El interior de un automóvil siempre es engañoso. Las palabras son palabras y, de hecho, los cuerpos están pegados a los asientos. Pero el engaño no dura y la calma chicha se acerca a su fin. El automóvil se ha detenido. Seguido de Jorge, Marcos Bergner, con un pistolón en una mano y una botella en la otra, avanza hacia la puerta de la casa celeste. Ya avanza con su contradicción (en símbolos: una pistola en la derecha, una botella en la izquierda). Sólo una violencia podrá aliviarle. Ha decidido liquidar a los moradores de la casa. He aquí la recepción y el desenlace: Ni Nelly, que ha abierto, ni Juntacadáveres, a quien apunta la pistola, se inmutan lo más mínimo. Poco a poco Marcos Bergner va cayendo bajo el influjo del malvado territorio que acaba de pisar. Apunta, insulta: es inútil. No dispara. ¿Qué se lo impide? ¿La sonrisita irónica de Juntacadáveres? Lo cierto es que para Marcos Bergner tomar la botella es el pretexto para dejar la pistola. Beberá con Juntacadáveres; él y Jorge se radicarán ahí mismo: con María Bonita, con Nelly, con Irene. Este es el verdadero desenfreno que sigue a la calma chicha, no los disparos.

VIII. INDAGACION

¿Resulta inexplicable que Marcos Bergner y Jorge se hayan hecho fuertes en el prostíbulo hasta el momento mismo en que la policía golpeó la puerta con la orden de desalojo? El asunto merece máxima atención. Marcos Bergner, el indecente arrepentido, llegó al prostíbulo con la idea de liquidarlo y acabó hundiéndose gozosamente en él. Jorge, el inexperto y temerario joven que se estremecía ante el solo nombre de Julita, la mujer que no disimulaba, le imitó. Estos fueron los hechos. ¿Cómo explicarlos?

«Toda verdadera libertad es oscura y se confunde infaliblemente con la libertad del sexo», escribió Antonin Artaud. Ahora bien, el sexo no siempre es libre. En términos esenciales, siempre debe vencer alguna resistencia. Ya se sabe que el miedo o la repugnancia forman parte de la tentación. Pero puede ocurrir que estas resistencias cobren una fuerza inusitada y que el furor no logre vencerlas normalmente. Y el furor del señor Marcos Bergner estaba sometido por el remordimiento y, por lo mismo, buscando desesperadamente una salida. El caso de Bergner es ejemplar: no encontró el modo de eludir cierta ley fatal. Las *reglas* de su comercio amoroso con Ana María o con Rita, reglas confusas y mal asumidas, cargaban sobre sus espaldas la culpa, sometiéndole, prohibiéndole la fuga, el ritmo. Otro tanto cabría decir de la situación de Jorge con respecto a Julita: las reglas de su relación con ella no contemplaban la más nimia posibilidad de liberación. Todo lo contrario, le vinculaban total y perfectamente con una fatalidad creciente y absolutista, que pedía locura para seguir su curso y no los razonamientos del miedo. Pero aquí es necesario decir algo más: los remordimientos y el asco que sentía Marcos Bergner, reforzados, condicionados y utilizados por una visión cristiana del mundo, no dejan de coincidir con ascos y remordimientos más esenciales y antiguos. Otro tanto cabría decir del miedo de Jorge. Intimamente vinculado con el mal, el sexo siempre ha estado sometido a todo tipo de prohibiciones. Pero si éstas han existido siempre, también han existido sus correspondientes transgresiones. Prohibiciones y transgresiones se sucedían rítmicamente. La transgresión era en las viejas culturas un acto colectivo. El gran momento de la subversión; del desenfreno, de la exuberancia estéril no era el momento de un solo hombre. No podía serlo. Acontece que el sexo sólo se libera y se expresa como libertad en la orgía, en la fiesta, donde todos los sexos son libres, donde todos pecan al unísono, donde los sentimientos de temor o de culpa se asumen colectivamente.

Marcos Bergner debió comprender rápidamente que el pistolón

era inútil en la casa celeste. Había ingresado en una región malvada, donde con sólo dejar el pistolón sobre la mesa de Juntacadáveres podría beneficiarse de las reglas de un juego en el que no cabían ni las culpas ni los remordimientos. Pues se trataba de unas reglas que eludían el engaño y que asumían la esterilidad absurda del placer y *al mismo tiempo* su alto valor. En toda la ciudad María Bonita, Nelly e Irene eran las únicas mujeres que podían ser cómplices de un acto libertario. De ahí su carácter maldito y de ahí que el señor Marcos Bergner y el joven Jorge se aferraran a ellas hasta la irrupción policial. Cómplices, espejos para todos los rostros y todas las muecas, ellas, en un acto de consagración, habían asumido ya todos los temores y todas las culpas.

Es ahora cuando se comprende la atroz situación de los habitantes indecentes de Santa María—y es ahora cuando quizá se comprenda del todo que su tragedia es también nuestra. En la ciudad existía una sola vía de salvación: la del padre Bergner, la de las señoritas de la Cooperativa. Aceptarla, vivirla, significaba la salvación. Ahora bien, traicionarla, desafiarla en cualquiera de sus puntos, equivalía a una condenación. Negada la expresión colectiva del mal, éste caía íntegro sobre las espaldas de cada traidor individual. Y más aún: ese traidor individual tendría que arreglárselas con el mal por su cuenta. El caso de Marcos Bergner: se abandonó a su furor y se disolvió en él, pero tuvo que hacerlo sin puntos de referencia, sin límites, sin ritos y sin cómplices auténticos. Y un buen día, ya lo sabemos, cayó en la trampa de los remordimientos. Hablando con propiedad: había traicionado las leyes de una ciudad y no había inventado nada para superarlas. Fue un inmoral sin palabras, y cuando le llegó el momento de hablarse utilizó viejas palabras, palabras que en su boca sonaban a regresión, a apocamiento. En cuanto a Jorge, para estar con Julita, tenía que desafiar la ley vigente y tenía que acatar unas reglas que no dictaba una astuta sabiduría, sino una enloquecida insensatez. *Estaba perdido.* Tan perdido como Marcos Bergner. Por eso los dos se acogieron a la casa celeste: aunque miserables, ahí las reglas del juego eran claras: Juntacadáveres, María Bonita, Nelly e Irene eran cualquier cosa menos aprendices de brujo; se valían de una antigua sabiduría para convivir con el furor. Marcos y Jorge se arrojaron de cabeza al furor. Ya Juntacadáveres se ocuparía de rescatarlos antes de que hubieran descendido demasiado.

Volvamos a Julita. ¿Qué le quedaba después de la muerte de Federico? Nada, exactamente nada. Santa María y sus leyes la condenaban a la inmovilidad, a vivir y andar en un estado de calma chicha, sin dejarle nunca esperar el torbellino o arrojarse voluntariamente a

él. Ningún rito vino en su ayuda para ayudarla a expresar su tragedia sin perecer. Ninguna fiesta podía esperar para liberarse y ningún fin de fiesta para volver suavemente a una normalidad que ella sabía falsa. Y de ahí que inventara sus propias ceremonias, su propio universo sexuado y mortal y se dejara devorar por él. Fijada en un instante, sin ritmo y por lo mismo sin alivio, completó su movimiento único y total colgándose de la viga más alta de su alcoba. Una casa celeste, limitada y miserable no le hubiera servido para nada. Pero a sus ceremonias les faltó su Juntacadáveres, un Juntacadáveres múltiple e inconcebible. Julita habría *durado más.*

MANUEL A. PENELLA

Vicente Gaceo, 19
MADRID-29

«JUNTACADAVERES»

A PROPOSITO DE «JUNTACADAVERES»

En la producción novelesca de Onetti, *Juntacadáveres* aparece como una de las obras de mayor madurez y al mismo tiempo mejor concebidas; esta afirmación que cualquier profesor de literatura hispanoamericana contemporánea habrá realizado en numerosas ocasiones, nos lleva a establecer dos postulados críticos: uno en cuanto a la experiencia vital de su autor y sintetizable de esta forma: escrita en una época en la que ya está alcanzada la madurez de su autor como escritor, *Juntacadáveres* es novela en la que trasciende el dominio del lenguaje, de la ficción y de su desarrollo que Onetti ha venido conservando.

Otra afirmación nos remite a establecer un juicio sobre la obra misma, en la que la condición de gran narrador de su autor, el dominio de los elementos de la novela se traduce en unas cualidades y perspectivas que hacen de *Juntacadáveres* una gran narración de nuestro tiempo.

Estos dos juicios nos conducen a examinar sus personajes, el desarrollo de la acción, sus aciertos descriptivos, su análisis de la condición humana, de forma que el resultado sirva no sólo para expresar una forma de solidaridad a un homenaje muchas veces merecido, sino también la posibilidad de mostrar al lector ocasional y al estudiante de literatura una manera de ver la obra y de conservar su recuerdo.

CIEN DIAS DE ACCION Y PASION

Como el último intento napoleónico de reconquistar poder e imperio, la acción de *Juntacadáveres* sólo dura cien días.

Comienza la obra cuando Larsen-«Juntacadáveres», acompañado de sus pupilas, María Bonita, Nelly e Irene, llegan en ferrocarril a Santa María para instalar un burdel que el Consejo Municipal ha aprobado después de larga discusión política, ideológica, ciudadana y moral.

La acción concluye con la partida de los cuatro personajes derrotados por una orden gubernativa que les impide continuar su industria en contra de la cual se han pronunciado las figuras prestantes, las fuerzas vivas y las gentes de buena y mala voluntad de la ciudad.

A lo largo de esos cien días, con algunos recuerdos y evocaciones del pasado de cada uno de los personajes, se narra no sólo cómo vive la ciudad mientras la casa de lenocinio se instala y se disuelve, sino también cómo es la ciudad, cuáles son algunas de las pequeñas historias de generosidad y codicia, de libertad e intransigencia que determinan su existencia en un doble acorde comunitario, la ciudad de Santa María y La Colonia, descendientes de fundadores y colonos, en un múltiple concierto vital, formando un microcosmos que exploramos de la mano del autor, entrando a desentrañar la peripecia de su historia próxima en torno al enfrentamiento de los católicos, y tras ellos, de las fuerzas reaccionarias, con los miembros del municipio partidarios de la instauración del burdel, concebido por sus promotores como una «hazaña de la libertad».

De la acción principal de la pequeña épica proxenética de Larsen-«Juntacadáveres», se derivan otros sucesos y se da la ocasión de que nos asomemos a otras formas de existir relacionadas con la ciudad, con su presente y su polémica.

«JUNTACADAVERES» Y OTROS PERSONAJES

Papel protagónico semejante al de la figura que da nombre al libro tiene el joven Malabia, cuyas reflexiones se integran a la vez en la trayectoria del conflicto y en su propia historia, a través de su romance extraño y necrofílico con la viuda demente de su hermano y con las conversaciones y recuerdos del viejo periodista Lanza; todas ellas nos dan la referencia de vida e historia de los personajes, el falansterio en el que Marcos Bergner intenta conseguir la comunidad socialista de los bienes, del trabajo y del sexo; los antecedentes y experiencias del boticario socialista Barthé y del médico Díaz Grey, ecléctico e indeciso.

Son todas estas acciones más antiguas que la historia central, con la que se entrelazan y en cierto modo explican. En la encrucijada de todas ellas, de los proyectos distintos de los hombres, la ciudad-personaje, asiento de pasiones, notaria de aspiraciones frustradas, se ilumina de una peculiar claridad.

CORTE A LA REALIDAD SOCIAL

Como un geólogo que quisiera mostrarnos los diferentes estratos, Onetti da un corte a la realidad social, permite advertir grupos y existencias que aparentemente discurren a niveles diferentes, pero que forman el entramado de un mismo complejo social constitutivo de una forma de vivir y morir genuinamente americana. Santa María, la ciudad que es más que un escenario en la sucesión de sus tensiones y sus soterradas violencias, en la mezcla indecisa de un ayer odioso, de un presente insufrible y de un incierto mañana, sólo es posible en nuestra época y en la América contemporánea, quizá sólo sea realizable en Uruguay, como los pueblos de vendaval y congoja de Rulfo existen únicamente en Méjico y los *Macondos* de García Márquez sólo pueden darse a nivel grancolombiano.

Esta condición americana marcada por la presencia de grupos distintos, suizos y criollos, exilados de todas partes y todas profesiones que coexisten pero no conviven, hace de la ciudad escenario y también protagonista, una realidad universal, porque las pasiones y voluntades de dominio que Onetti describe son tan universales como particulares se hacen en su manera de desarrollarse en el ámbito de Santa María.

Los modelos sociales que la ideología o el dinero han decantado en las estructuras americanas, están descritos de mano maestra y analizados hasta sus últimas consecuencias de ideología y conducta, y así vemos a Marcos Bergner, sobrino del sacerdote más prestigioso de la ciudad, prototipo fascista de play-boy provinciano que vive en permanente borrachera, repudiando la conspiración judaica a la que atribuye todo mal y la inmoralidad colectiva sin examinar su propia moral individual.

En esta figura tenemos el gran retrato incongruente y paradójico de una de las derechas americanas, heredera de una confusa tradición que interpreta a su antojo y ganada por un mito de violencias a veces peligroso.

Un fragmento de la novela nos deslinda socialmente y humanamente al personaje. Marcos, acompañado de Jorge Malabia, llega al burdel pistola en mano, agresivo y amenazador se enfrenta a Larsen, que le recibe con tranquilo estoicismo. Tras proferir todo tipo de injurias, Marcos acaba besando la mano a las pupilas y organizando una orgía de varios días en el prostíbulo que pretendía liquidar y con las mismas personas que al llegar eran sus enemigos. La conducta no puede ser más representativa y sintomática.

UNIDAD Y DIVERSIDAD DE LOS PERSONAJES

Descendiente de fundadores, hijos o nietos de colonos suizos o llegados de la ciudad como «Juntacadáveres», en un itinerario de derrotas, los personajes tienen un común denominador; son americanos porque así los ha definido el nacimiento o el medio, las pasiones irascibles o concupiscibles del europeo están en ellos decantadas y caracterizadas. En cierto modo, la lucha por la vida concebida al modo feroz que se da en América, o el deseo de prorrogar poder y prestigio de padres o abuelos o de iniciar una nueva prosperidad surgiendo de la miseria, ha marcado y definido a todas estas gentes.

Hay algo de común en todos estos personajes acusadores o acusados, componentes de la «liga de caballeros» reaccionaria y derechista o buscadores de un paraíso socialista financiado a través del burdel.

Entre el tenso y astuto sacerdote Antón Bergner, el farmacéutico Barthé, promotor de la experiencia, y el doctor Díaz Grey, que intenta mantener una posición más humana, justa y ecuánime, hay una diferencia de actitud, pero no de condición, y existe una misma creencia de participar en la razón y en la verdad.

Todos defienden y mantienen razones poderosas para créer en lo que son sus convicciones y defender lo que piensan merece defensa, despreciando a sus enemigos acérrimamente.

«JUNTACADAVERES», UNA TEORIA DE LA PROFESION

En este juego de posiciones encontradas, Onetti no toma partido por nadie, y aunque a veces no recate simpatías, denuncia y ataca a todos los personajes, definiéndolos tanto desde sus convicciones como a partir de sus defectos: «Si hubiera sido así —parece decir Onetti al lector— ésta hubiera sido su condición, su conciencia y su conducta.»

La ciudad de Santa María ocupa un puesto destacado en el repertorio de los protagonistas, es ella la figura principal, no el escenario, sino la experiencia activa..

Su decisión y su inmovilismo se define a lo largo de la novela como una conducta humana, tan interesada, obsesionada y falsamente tenaz para seguir sus propósitos como las personas que la habitan.

Definido por uno de los protagonistas como «despreciable pero necesario», Larsen, cuyo seudónimo de «Juntacadáveres» da nombre

a la novela, es un hombre movido por oscura vocación que ha encontrado la tremenda profesión de rufián y proxeneta, de último aliento y compañía de viejas meretrices a las que la maledicencia, e incluso él mismo, llama sus «cadáveres» y que aguarda durante muchos años a que una aventura similar a la de Santa María se haga posible, porque Larsen es la profesión, pero no entendida con la ingenuidad de los prototipos del capitalismo decimonónico, sino como la esperanza de que algo no será lo suficientemente repugnante porque vendrá a sacarnos de la trampa en que la vida nos tiene metidos, y que el éxito y el dinero, aunque vengan como retribución de director de un burdel, harán olvidar todo, llegarán a permitirle el olvido de sí mismo.

COORDENADAS DE AMOR Y DE MUERTE

Onetti entra a fondo en las vivencias y recuerdos de Larsen, en el asco que su adormecida sensibilidad le niega, en su resignada condición de hombre que proyecta, espera, fracasa y vuelve a empezar esperando.

A su lado, ajena a él y a su peripecia, que es la principal de la novela, se desenvuelve una extraña aventura de locura y de muerte que a veces se disfraza de amor; Jorge Malabia y su cuñada Julita viven una historia que el primero de los dos nos narra para transmitirnos lo que tiene de encuentro, de soledad y temor, de impotencia de los seres ante el tiempo, y cómo no, de lujuria, que aparecen como un último intento de ser y de existir.

MUNDO DE MIEDO

En una gran parte la novela es una gran teoría del miedo; los personajes de una y otra condición militantes en uno de los dos bandos en que la ficción los divide, están hechos y deshechos de su propio miedo, miedo a los demás, al silencio, miedo de las prostitutas al vacío desdén de las calles, a cuyo paseo semanal no renuncian, y Ana María, la resignada amante de Marcos, a su amo brutal; miedo de Marcos a ser «el único que no tiene miedo», a que le deje sólo el temor de sus compañeros.

Una serie de textos de excepcional perfil nos dan la dimensión y el sentido de este miedo. Así, por ejemplo, el paseo del lunes de las dos prostitutas, Irene y Nelly, queda rubricado por estas frases: «El miedo les había hecho recorrer Santa María sin mirar a sus habitantes; sólo habían visto manos y pedazos de piernas, una huma-

nidad sin ojos que podía ser olvidada en seguida. De modo que al regresar, cargadas y disimulando su prisa mientras cruzaban la plaza donde surgían los globos sonrosados de la luz, llevaban hacia la casa la imagen, increíble como un sueño, de un pueblo sin gentes, de negocios que funcionaban sin empleados, de ómnibus vacíos y veloces que se abrían paso con las bocinas en calles desiertas. Algunos distraídos insultos que no habían salido de ninguna boca les sonaban aún en los oídos; la gorda y la rubia bajaban sin aliento por la calle oscurecida, pensando en sí mismas, acusándose sin severidad, pensando en maldiciones caídas del cielo, atribuyendo a las palabras ofensivas voces familiares, perdidas en el tiempo.»

Más adelante, las meditaciones del doctor Díaz Grey sobre Marcos Bergner giran en estas conclusiones: «Llegaba en el autito rojo, seguido por los coches o las motocicletas de sus amigos parásitos; yo bebía en mi mesa y a veces lo escuchaba; se volvía para sonreírme, odiándome porque yo era distinto y tenía el coraje de estar solo. Ahora supone que puede tratarme de igual a igual, imagina que el prostíbulo, la casa en la costa, María Bonita, Barthé y «Junta» constituyen un conflicto, un gran tema que nos separa porque a los dos nos interesa. Nos apasiona, debe pensar. Pero él es un pobre hombre y todos los demás son pobres hombres y pobres mujeres. Yo no puedo ser empujado por los móviles de ellos, me parecen cómicas todas las convicciones, todas las clases de fe de esta gente lamentable y condenada a muerte; tampoco me interesan las cosas que, objetivamente, socialmente, deberían interesarme.»

La continuación de las meditaciones de Díaz Grey entrelazadas por una de las escenas de la novela en la que Marcos bebe y fanfarronea mientras Ana María le soporta, ponen su acento en dos párrafos de sorprendente profundidad: «Está envejecida y desesperada; debajo del miedo que tiene ahora hay otro, permanente, interminable; muy pronto quedará convertida en miedo, no será más que eso.» «Puede ser que ella no aguante más —piensa Díaz Grey—, que éste sea justo el instante en que no puede aguantar más, siempre creemos que llega un instante así, y se ponga a gritar de miedo mirándose la cara al espejo. Puede gritar al descubrir fuera de ella el miedo; puede ser que grite por lo que el miedo ha hecho de ella.»

Por último, Díaz Grey resume en esta frase los resultados de sus meditaciones: «No indudable, pero mucho más convicente que el marxismo y el freudismo, mi teoría del miedo determinando la historia y la psicología de los hombres.»

... Y LA OBRA... ¿QUEDA?

Si para establecer la teoría del miedo Onetti habla por su personaje Díaz Grey, para plantearse la angustia y la desesperanza sobre el destino de la obra humana busca a otro personaje, el periodista exilado Lanza, el hombre que, como otros muchos, no ha llegado a hacerse una patria fuera de su patria, se ha saturado del modo de hacer y de vivir americanos y se ha ido llenando de un absoluto escepticismo.

A través del perodista, Onetti formula una interrogante desesperanzada, que resulta paradójica, insertada en las páginas de una novela que no es excesivo conceptuar de magistral. Lanza —Onetti— parece preguntarse si la obra puede constituir solución y consuelo. «Yo estaba seguro —dice Lanza— de que no tendría más remedio que escribir una obra genial. Y no una obra en el sentido de... —mueve una mano para recortar una circunferencia en el aire, se limita a un rombo y alza la jarra de cerveza; bebe un trago y se limpia el bigote con los dedos—. Nada más que un libro. Pero un libro que lo dejaría dicho todo. Muertas la literatura, la filosofía, la teología, psicología, y tantas otras cosas. De esto no es posible acordarse. Tal vez, claro, anduviera alguna mocita en todo esto. Y no era nada; yo creía que era el ansia de gloria en el peor de los casos, admitiendo con humildad que no se tratara de predestinación, ni mesianismo. Pero tampoco eran las ganas de afirmarse, de creer, de tomarse en serio. Porque, a pesar de todo, eh, a esa edad es necesario que nos ayuden, que empiecen los demás por tomarnos en serio.»

«Un libro de versos —dice Lanza en otro momento— nunca puede ser definitivo en el sentido que nos interesa; es siempre un principio, un camino que se abre»... «porque la poesía está hecha, digamos así, con lo que nos falta, con lo que no tenemos»... «Un libro —insiste más adelante— que a fuerza de genio, de originalidad, lo dijera todo y para todos. Al mismísimo demonio con la literatura, la novelística, la psicología y etcétera. Escrito el libro que inventaran otra cosa, otro juego. Bien, por esas contingencias, verdad, que tiene la vida, nunca escribí tal libro. Ahora se me ha ocurrido otro que puede equivalerlo. Lo que le decía, la novela hecha a fuerza exclusiva de lugares comunes. En vez, de la originalidad genial, eso que podemos llamar el genio del sentido común.»

La reflexión se reitera una y otra vez, no sólo sobre la obra literaria, el ensayo, la novela, la poesía, sino sobre la obra toda del hombre, sobre el esfuerzo transformado en objeto o cristalizado en recuerdo. ¿Es posible que quede la obra más allá de la simple voca-

ción cuando ya todo es frustración y desaliento? ¿Es incluso imposible la obra en el seno de un sistema de convivencias insensatas? Desde las páginas de la novela, Lanza, el español, el periodista, el exilado, el hombre al que sólo queda «una costumbre de admiración por gentes que han vivido leyendo, a pesar de todo, para bien o para mal», nos lo pregunta, ¿es posible la obra, significa algo? A cada uno el esfuerzo, la sinceridad o el autoengaño de encontrar una respuesta.

RAUL CHAVARRI

Sarmiento de Bengoa, 25, A
EL ESCORIAL (MADRID)

EN EL HUECO VORAZ DE ONETTI

... Varias veces, a contar desde la tarde en que desembarcó impensadamente en *Puerto Astillero*, detrás de una mujer gorda cargada con una canasta y una niña dormida, había presentido el hueco voraz de una trampa indefinible. Ahora estaba en la trampa y era incapaz de nombrarla, incapaz de conocer que había viajado, había hecho planes, sonrisas, actos de astucia y paciencia sólo para meterse en ella, para aquietarse en un refugio final desesperanzado y absurdo [36] *.

El astillero epiloga la historia de Junta Larsen (o Juntacadáveres), la decadencia y muerte de un cafishio, de un proxeneta ávido de redención, convertido ilusoria e irrisoriamente en gerente general de una empresa inexistente. Es el fin, el viaje de invierno, la entrada mental y corporal en el acabamiento. El caído, el marginal, el expulsado de Santa María vuelve del irreversible destierro en pos de una reivindicación inalcanzable, de una rotunda revancha que realce el borroso pasado con un final insigne, que revierta la insignificancia en significación. El deseo de imponer una dirección a su vida, de arbitrar su destino, la búsqueda de un sentido, de una finalidad: ésa será la trampa que lo condenará definitivamente al extravío, a la arbitrariedad (absurdo negativo), a la sinrazón, al apocamiento, a cobrar conciencia de una existencia determinada por la resta, por la caducidad, por el vaciamiento y la incomunicación, por el continuo, implacable menoscabo de la muerte.

El astillero, «el hueco voraz de una trampa indefinible», equivale a infierno; no sólo consuma la pérdida de sentido de la realidad, sino también la pérdida del sentido de realidad. La realidad ruinosa, miserable, degradante, la intolerable frustración del mundo empírico es suplantada por la farsa, la ficción, por ritos o simulacros fantasmales, por símbolos sin correlato objetivo que, lejos de ocultar el vacío, el anónimo anonadarse (muerte que ahueca las palabras y que hasta los silencios invalida) lo revelan en todo su poder, precipitan al descubrimiento de la inutilidad, de la gratuidad del mundo que los hombres

* Los números entre paréntesis cuadrados corresponden a las indicaciones de página de Juan Carlos Onetti, *El astillero*, Compañía General Fabril Editora, Buenos Aires, 1961.

han edificado sobre y contra la nada. Si Santa María (espacio textual y no geográfico) es tierra firme, mundo adverso cuya resistencia incita al desafío, Puerto Astillero está inequívoca y reiteradamente indicado como inexistencia infernal. Los fracasados gerentes de Jeremías Petrus, S. A., que pasan por Santa María no vuelven de un exilio, sino de un ex nihilo:

> Pero este júbilo de sus ojos no era el de retorno de un destierro, o no sólo eso. Miraban como si acabaran de resucitar y como seguros de que el recuerdo de la muerte recién dejada —un recuerdo intransferible, indócil a las palabras y al silencio— era ya para siempre una cualidad de sus almas. No volvían de un lugar determinado, según sus ojos; volvían de haber estado en ninguna parte, en una soledad absoluta y engañosamente poblada por símbolos: la ambición, la seguridad, el tiempo, el poder. Volvían, nunca del todo lúcidos, nunca verdaderamente liberados, de un particular infierno creado con ignorancia por el viejo Petrus [104].

El astillero es un mundo cerrado, corrosivo, un infierno que envuelve, atrapa, debilita y mata. Expulsado del mundo de los otros, Larsen es confinado en ese agujero, en ese huero recinto de desaparición que se deshace y lo desintegra: anula sus defensas; invalida sus ardides, agota sus energías, desbarata su cinismo, lo desarma y lo vacía. Míticamente, el astillero representa infierno, microcosmos desprendido, isla desierta, mundo de abajo, disolvente y disoluto, mundo que retrograda a lo elemental-negativo, a lo letal, a la ineluctable descomposición sin regeneración (sin reintegro al ciclo de las transformaciones naturales). No es purgatorio, sino infierno. Desagrega, desabriga, desdibuja, desnutre, descoloca, sume en la inanición. Implica condena definitiva, descendimiento hacia lo indiferenciado, hacia el mundo nocturno. Es pozo, sepulcro, en vida y sus moradores, cadáveres vivientes. Allí, las significaciones sociales operan sólo en superficie, pierden sustentáculo y vectorialidad. El astillero anula las motivaciones, las ambiciones, todo se vuelve apagadura, indistinción. La única posibilidad de contrarrestar el vaciamiento es implantar el simulacro, la réplica escenográfica, la fachada del mundo de los otros, completamente invalidado por la pérdida de la textura social, por el desbarajuste de las relaciones interhumanas y de los hombres con el mundo. El tiempo se desmembra en presentes insulares sin prospección. El aislamiento imposibilita el futuro y reifica el pasado, sume en un presente soñoliento, sonámbulo, en una suspensión onírica. Resistir es obstinarse en la simulación, en la réplica degradada del mundo activo, ponerse la máscara de hombre emprendedor. Larsen, consentido por Kunz y por Gálvez, ya vencidos, desesperanzados, se

empecina en autoilusionarse, se obstina por contagio del influjo profético de Jeremías Petrus, el alucinado, el conductor paranoico que quiere imponer su voluntad, su juego a un mundo refractario, detenido. Inflación proyectiva, desmesura, total falta de sentido de la realidad.

En *El astillero* hay, por lo menos, dos infiernos. Uno, el de la empresa de Petrus, es desmaterializante, incorpóreo, que anubla, difumina, aletarga, abstrae, evapora, es el del simulacro a puertas cerradas con sus rituales vacantes, el de la paulatina inanición, el de la disolución en el vacío. El otro, el del Chamamé, con sus varones y hembras groseros, elementales, genéricos, está ligado con lo corporal entrañable, con sus espesas mezclas, con la crasa materialidad, con la animalidad rastrera, con lo fecal. Para Onetti esta humanidad primaria, degradada a la indiferenciación de la especie, esta concreta emergencia del mundo de abajo, esta regresión al caos, a la indistinción del comienzo, constituye el máximo grado de castigo, de abyección, de bajeza. Esta promiscuidad, esta confusión excrementicia sería mayor castigo que el de ser esfumado por un abstracto vacío o el de padecer «el imaginado infierno general y llameante» [160].

Tres infiernos —vacío, fuego, caos—, tres versiones que presuponen la noción de una justicia trascendental. Infierno, condena, salvación no son vocablos impuestos por una lectura abusivamente escatológica; están en el texto. *El astillero* abunda en signos de una religiosidad en busca de su dios, de un insatisfecho anhelo de trascendencia que condena a la frustración, como si no hubiera otra posible fundamentación del sentido de la existencia que la suprahumana. Historia y sociedad son inoperantes para satisfacer la apetencia ontológica de Onetti. Si otorgamos al texto el máximo de intencionalidad semántica su onomástica se vuelve simbólica. En *El astillero* varios nombres son atravesados por el eje de la religiosidad (en versión degradada). Santa María se llama la ciudad a cuya comunidad, a cuya feligresía quiere reincorporarse el excomulgado Larsen (quizá sea una reminiscencia de Santa María de los Buenos Aires). Jeremías Petrus es el profeta en negativo, el predicador alucinado, imbuido de un misticismo empresario que reclama la total adhesión y que ejerce una fascinación fatídica; es la réplica rebajada del demiurgo:

> ... Friolento, incapaz de indignación y de verdadero asombro, Larsen fue asintiendo en las pausas del discurso inmortal que habían escuchado, esperanzados y agradecidos, meses o años atrás, Gálvez, Kunz, decenas de hombres miserables —desparramados ahora, desaparecidos, muertos algunos, fantasmas todos— para los cuales las frases lentas, bien pronunciadas, la oferta variable y fascinante, corroboraban la existencia de Dios, de la buena suerte o de la justicia rezagada pero infalible [33-34].

Angélica Inés es la traslación alienada de la virgen adolescente, que Angel Rama señaló con acierto como constante en la obra de Onetti (1). Padre e hija comercian con la demencia; no redimen a Larsen, lo enajenan; no posibilitan su ascenso: precipitan su caída. La lectura arquetipal de *El astillero* convierte a Larsen en apóstol de Petrus y a Gálvez en su Judas, el delator que lo traiciona y se suicida porque no puede librarse de la culpa.

Toda la maquinación narrativa de *El astillero* está movilizada por un fátum irremisiblemente adverso. Lo paradójico es que desde el comienzo del relato se anuncia un desenlace trágico que se revela como ineluctable y que el desarrollo confirmará. La acción no sólo está signada por la adversidad sin grandeza, por el empequeñecimiento, sino también por el sin sentido. Larsen es el héroe alter-ego de la narrativa realista; según ella, un hombre equivale a todos los hombres. La peripecia de Larsen nos es directamente extensible. La literatura realista presupone un continuo entre ficción y realidad, donde la realidad es inmediatamente representable y la ficción, representativa. Así, causalidad textual y causalidad empírica se equiparan. En la tragedia clásica, el héroe también lucha contra su sino adverso pero dotado de una envergadura humana que le permite oponer una resistencia operante a los designios divinos; es un titán capaz de enfrentar el fátum cósmico. En *El astillero* se trata de un común mortal contra un mundo denigrante, contra la descomposición que lo rebaja a categoría infrahumana; es un enfrentamiento con la anulación en todas sus manifestaciones. Si hubiese que resumir la acción en relación con sus cuatro polos (virtualidad/actualización, mejoramiento/degradación), diríamos que *El astillero* condena a la virtualidad ilusoria, a «la exasperante, histérica comedia de trabajo, de empresa, de prosperidad» [32] con carencia total de mejoramiento; condena a la progresión anuladora, a una degradación irreversible. Inscribe un clímax degresivo, disfórico. Lo que es avance en el discurso es retroceso en la historia, presidida por la deflación y la desvalorización.

El fátum adverso está señalado insistentemente. Indicado por doquier, desde el comienzo, expresa y alusivamente, denota (ya desde la página 24, desde la primera entrevista en la glorieta) (2) y connota (invierno, humedad, lluvia, hambre, frío, barro, óxido, maleza, casas decrépitas, vejez, calvicie, utensilios y vestimentas desgastadas) a

(1) V. Angel Rama: «Origen de un novelista y de una generación literaria», en *Juan Carlos Onetti*, Serie Valoración Múltiple, Casa de las Américas, La Habana, 1969, pp. 58 y ss.

(2) «Luego vino el primer encuentro verdadero, la entrevista en el jardín en que Larsen fue humillado sin propósito y sin saberlo, en que le fue ofrecido un símbolo de humillaciones futuras y del fracaso final, una luz de peligro, una invitación a la renuncia que él fue incapaz de interpretar» [24].

cada rato el texto. Provoca una restricción del enigma que invalida casi el estímulo del suspenso. Onetti opera una determinación causal y semántica que reduce la amplitud (inestabilidad, plurivalencia, labilidad) del código hermenéutico (aquel que consiste en distinguir los indicios a través de cuya diseminación un enigma se plantea, desarrolla, resuelve o devela) (3). Hay un desplazamiento de la atención: más que el previsto desenlace interesa la intriga como interacción entre lo factual y su repercusión intelectiva y psicosomática en el protagonista. Se produce una trasposición del enigma narrativo en enigma antropológico que dota al texto de una dimensión filosófico-metafísica. Los avatares de la relación hombre-mundo están acompañados por una reflexión a cargo del narrador o endilgada a los personajes, en la que Onetti explicita sus claves interpretativas y simbólicas. Estos detenimientos de recapacitación, de recapitulación, de autoanálisis infunden a Larsen un espesor epistemológico, lo proyectan hacia una perspectiva supraindividual, supraempírica, lo vuelven formulador de nuestros interrogantes mayúsculos: sentido, destino, tiempo, muerte, puesto del hombre entre los hombres y en el universo, razones últimas en busca de las causas primeras.

El más neto ejemplo de tales disquisiciones es el diálogo entre Larsen y el doctor Díaz Grey, que entabla una relación especular (reflejo y reflexión) entre el actuante y su lúcido observador. Díaz Grey ocupa ese papel típico de la novela realista: es, por su competencia científica, el garante de la información. Onetti relega en este portavoz suyo la función de destinador autorizado de un mensaje cognoscitivo y concierta una transferencia de conocimiento entre personajes, entre un destinador informado y un destinatario ávido por informarse. El efecto, para acrecentar la ilusión de lo real, tiene que borrar por completo las trazas del autor y del lector, destinador y destinatario reales (4). Díaz Grey encarna la lucidez objetiva, la ecuanimidad; es el único de los personajes reconciliado con la nada fundamental, con sus días rutinarios y sus noches vacantes, sujetas siempre a la invariable repetición de los mismos actos: combinar solitarios, combinar discos, combinar drogas para dormir. Díaz Grey se refugia en una impasible costumbre, se protege en su cubículo concertando un mundo previsible, parecidas ceremonias que lo conducen cada noche «al borde de la verdad y de un inevitable aniquilamiento» (verdad y aniquilamiento son para él equivalentes). Parapetado detrás de la indiferencia y de la incredulidad, la aleatoria irrupción de Larsen viene

---

(3) V. Roland Barthes, *S/Z*, du Seuil, París, 1970, p. 26.

(4) V. Philippe Hamon: «Un discours contraint», en *Le discours réaliste*, Poétique, núm. 16, París, 1973, pp. 428 y ss.

sorpresivamente a confirmar el absurdo universal, la carencia de sentido y de finalidad de la existencia humana:

> Volvió a beber para esconder su alegría y hasta pidió un cigarrillo a Larsen, aunque tenía una caja llena encima del escritorio. Pero no deseaba burlarse de nadie, nadie en particular le parecía risible; estaba de pronto alegre, estremecido por un sentimiento desacostumbrado y cálido, humilde, feliz y reconocido porque la vida de los hombres continuaba siendo absurda e inútil y de alguna manera u otra continuaba también enviándole emisarios, gratuitamente, para confirmar su absurdo y su inutilidad [100].

Díaz Grey considera a Larsen un conmovedor iluso que cree poder desviar la fatalidad anuladora conquistando ventajas a fuerza de dureza y de coraje. Para Onetti, pasión, ambición, bravata son estímulos vitales; vivir es engañarse, buscar pretextos exaltantes, entusiasmos que carecen de correspondencia concreta con la realidad. Pero todo desafío resulta por fin inoperante contra la definitiva hoquedad, irremisiblemente signada por la muerte. Ni el amor ni la procreación constituyen antídotos o paliativos. Las relaciones eróticas de Larsen son morbosas o de conveniencia; para Larsen la gestación humana es tan abyecta como la animal (5); el hembraje indiferenciado del Chamamé usa «batas manchadas por vómitos y orinas de bebés» [160]; el parto de la mujer de Gálvez, representado como monstruosidad, le produce espanto y asco. Larsen y Díaz Grey son célibes. La única relación filial, la de Jeremías Petrus con Angélica Inés, está contaminada de farsa y de locura. Onetti refrendaría la sentencia de Borges: «... los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres» (6).

Para Díaz Grey-Onetti, la vida está determinada por una previsibilidad fundamental; es un acaecer sin sentido que no mitiga el vacío y que no modifica el desamparo de la condición humana. Anula toda sorpresa, porque ninguna absuelve de la condena a muerte. El destino es la elección aparente de una conducta que la fatalidad negativa preestablece; simulacro de opción «... sabiendo que nuestra manera de vivir es una frase, capaces de admitirlo, pero no haciéndolo porque cada uno necesita, además, proteger una farsa personal» [105-106]. Maneras de vivir son como maneras de hablar (manera: afectación mimética), obran en superficie, corresponden a la esfera no del ser, sino del parecer. Nadie devela la sinrazón porque cada uno precisa preservar

(5) «Y tal vez, además, ni siquiera pueda encontrar a Díaz Grey; tal vez haya reventado o esté en la colonia ayudándose con un farol a esperar que una vaca o una gringa bruta se resuelva a largar la placenta. Es así de imbécil» (91).

(6) «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», en *Ficciones*.

su farsa. Hombre y mundo son inconciliables; el hombre aplica sobre la realidad su universo de sentido, sus apariencias, crea su ámbito mental, sus procederes, sus avatares, su tesitura significativa como si existiese de hecho una correspondencia entre razón, lenguaje y realidad (7). Las fisuras momentáneas, las intermitentes vislumbres, los parpadeos de clarividencia o las experiencias limítrofes —desamparo, desgracia, despojo, aislamiento, quebranto— lo confrontan con el gran Cero, con el absurdo que aparece manifiestamente cuando los símbolos-simulacros revelan su carácter ilusorio, fantasmal. De ahí ese desplazamiento en *El astillero* del enigma factual en enigma antropológico. El inevitable designio adverso hace que el interés no resida en la preparación del desenlace, sino en las conductas, en la puesta en situación de los personajes.

Frente a la caducidad, a la invalidez de toda instancia humana, quedan dos actitudes posibles: la una, parapetarse en la farsa y obstinarse en perpetuarla; la otra, entrar en la madurez que es ingreso en la muerte, asumir la lucidez anuladora de toda ilusión y establecer una sucesión de actos maquinales para rellenar el tiempo vacante. Larsen opta por la farsa; Díaz Grey, por la clarividencia. El predominio farsesco convierte a la novela en una doble ficción, la una incluida en la otra. La más vasta es la de primer grado: la historia de la vida, pasión y muerte de Junta Larsen (mosaico que se recompone por la yuxtaposición de testimonios de una multiplicidad de narradores-testigos —Onetti y sus intermediarios— a veces inciertos, alternativamente omniscientes, equi y deficientes). Luego existe una ficción de segundo grado que la otra contiene: la historia ilusoria de una ilusión, la farsa del astillero, el empeño en instaurar el vacío ritual de un simulacro de trabajo productivo asentado en la irreversible quiebra, una complicidad falaz, una confabulación de interés económico, de inercia, de piedad, una necesidad.

La farsa comporta también distintos grados de autosugestión. El máximo se da en el discurso demencial de Jeremías Petrus, activado alucinadamente por su paranoia: *autosugestión permanente.* En Larsen hay una vacilación, una inestable alternancia entre lucidez depresiva y exaltación engañosa; por momentos se contagia de «la locura

(7) Onetti invalida también la instancia de la palabra. El astillero, es indecible; esta extremada experiencia del no ser es verbalmente intransferible («un recuerdo intransferible, indócil a las palabras y al silencio» [104]). La trampa que atrapa a Larsen es innominable («Ahora estaba en la trampa y era incapaz de nombrarla...» [36]). El astillero divorcia al signo de la cosa significada, las palabras no relacionan con el mundo («Todas las palabras, incluyendo las sucias, las amenazantes y las orgullosas, eran olvidadas apenas terminaban de sonar» [42]). Las palabras se vuelven significantes sin significado («temas de sonido prestigioso y que muy probablemente no aludieran a nada: alternativas de la balanza de pagos, límites actuales de la comprensión de calderas» [46]). La palabra no permite comunicarse; ni comunicar el mundo ni comunicar con otros hombres.

infecciosa del viejo Petrus»; «su mantenida voluntad de suponer un centenar fantasma de obreros y empleados» [140] lo contagia y parafrasea las profecías optimistas cuanto más vanas, más inconsistentes: *autosugestión intermitente.* Luego está la desilusión pasiva o *autosugestión inerte* de Gálvez y de Kunz, de los apagados, los vencidos, los que intervienen en la farsa sólo como figurantes. El astillero es, por fin, el único sustentáculo de estas vidas; desenmascarar la farsa comportará la muerte de Gálvez y de Larsen, la definitiva ruina de la empresa, el desmoronamiento del astillero.

Vivir implica la empeñosa asunción de la farsa, tener pretextos para engañarse, estar estimulado, dar forma a la pasión, dar lugar a la bravata, encausarlas para confabularse, para participar en la fabulación. Así cavila Larsen en la última entrevista con Petrus:

> Por qué esto y no otra cosa, cualquiera. Da lo mismo. Por qué él y yo, y no otros dos hombres. Está preso, concluido, y la calavera blanca y amarilla me está diciendo con cada arruga que ya no hay pretextos para engañarse, para vivir, para ninguna forma de pasión o de bravata [190].

Los pretextos de Larsen, los movilizadores de la acción narrativa, son su afán de reivindicación, el desafío, el desquite: volver a imponer su presencia en la odiada Santa María, el anhelo de culminar con un súbito ascenso social y económico. *El astillero* relata «las alternativas del combate entre Larsen y la miseria, con sus triunfos y sus fracasos en la interminable, indecisa lucha por cuellos duros y limpios, pantalones sin brillo, pañuelos blancos y planchados, por caras, sonrisas y muecas que traslucieran la confianza, la paz de espíritu, aquella grosera complacencia que sólo puede procrear la riqueza» [58]. Combate perdido, invalidado de antemano por el envejecimiento de Larsen, por la convicción de que se acerca el fin, por la conciencia de su caducidad y la aceptación de su incredulidad. Y la farsa, impotente el autoengaño, se vuelve insostenible.

Hay una farsa generalizada que es inherente al vivir y hay una doble farsa particularizada por esta novela: la farsa laboral y la farsa amorosa. La primera consiste en asumir la gerencia ilusoria de una empresa en quiebra, en ocupar un despacho e instaurar los atributos exteriores de un rango ficticio, en adoptar el estilo, el lenguaje y los gestos adecuados al papel. La segunda corresponde al idilio sonámbulo con Angélica Inés, al ritual de la glorieta, a la ficción galante de cortejar una débil mental. Para cautivarla, Larsen adopta la máscara del joven triunfador: «Sonreía sin sombra de resignación al llegar a la glorieta, cincuenta metros después del portón: él era la juventud

y su fe, era el que se labra o abre un porvenir, el que construye un mañana más venturoso, el que sueña y realiza, el inmortal» [48]. El galán en decadencia necesita conservar su aureola de mujeriego, de seductor avezado, necesita su dosis de ensueño y de sublimación, necesita «reconquistar y conservar tortuosamente un prestigio romántico e inconcreto en el jardín blanqueado de estatuas, en la glorieta que atravesaban despiadados el frío y los ladridos, en los silencios inquebrantables a los que había regresado definitivamente» [149].

Ambos mitos, ambas ficciones, la laboral y la amorosa, tienen por teatro dos lugares paradigmáticos: astillero y glorieta. Astillero y glorieta están signados por la repetición de un modelo que parece instaurado *in illo tempore;* cada uno representa un escenario, un protocolo, una máscara. En estos espacios diferenciados se entra a un tiempo circular sin avance; no al tiempo del eterno retorno natural, aquel que posibilita la comunión, la conciliación plenaria, recuperar la completud primordial, sino a una circulación vacía, degradante y reificadora. Astillero y glorieta tienen sólo consistencia onírica, se vuelven pesadillas. El repetido encuentro crepuscular de la glorieta a idéntica hora «era cada vez, y cada vez más descorazonador, como soñar un viejo sueño. Y ya, al final, como escuchar cada tarde el relato de un mismo sueño, dicho con idénticas palabras, por una voz invariable y obcecada» [163-164]. Es tal la espectral abstracción producida por la farsa que la carta de Gálvez a Larsen, la única recibida por el hipotético gerente general de Petrus Sociedad Anónima, se convierte en prueba irrefutable de la existencia del astillero (8). El astillero es ninguna parte.

La farsa presupone una dicotomía, implica una oposición entre

---

(8) El espacio de *El astillero* presupone tres mundos: un afuera incierto, Santa María y Puerto Astillero (que a su vez incluye tres ámbitos que determinan tres máscaras y tres juegos escénicos: astillero, glorieta y casilla). Según la convención establecida por el texto, el grado de realidad aumenta a medida que nos alejamos de Puerto Astillero; contrariamente, el grado de indicación y de gravitación semánticas aumentan a medida que nos aproximamos. El indeterminado afuera es un entorno señalado por una diseminación de índices geográficos, paradójicamente reales; allí pasó su destierro Larsen, allí transcurrió su pasado brumoso, allí sucedió su errabundaje sin asentamiento, de allí viene en el momento de ingresar a la narración y allí vuelve, nuevamente expulsado, para morir. Ese mundo exterior representa vagamente el país, un espacio no circunscripto ni descripto, extensivo, nebuloso. Santa María es un microcosmos, supuesta réplica del macrocosmos que la involucra. Ciudad provinciana, semirrural, prototípica, está dotada de todos los requisitos para volverla verosímil; múltiples referencias topológicas contribuyen a su veracidad: puerto, centro, plaza con estatua ecuestre del fundador, calles, comisaría, jefatura de policía, suburbios, bares, hoteles, comercios, vías de comunicación. Figura el mundo de los otros, la normalidad estatuida, el cuerpo social estructurado según el patrón nacional. En Puerto Astillero hasta el nombre designa una ficción, una inexistencia; teatro del fingimiento, en él sólo lo ruinoso y miserable tiene concreción material. Pero, por relación contextual, sabemos que también Santa María resulta de una onirogénesis. En *La vida breve* asistimos a su concepción; al comienzo del capítulo segundo. Brausen, el protagonista-relator, inventa simultáneamente a Díaz Grey y a Santa María, dos fantasmas de Onetti.

realidad e ilusión, o sea, la antítesis ser/parecer, rostro/máscara, autenticidad/inautenticidad; ser profundo/ser superficial. Optar por la farsa significa desechar las evidencias tangibles (fracaso, humillación, decadencia, pobreza, hambre) y asumir los símbolos ilusorios (éxito, opulencia, poder, amor intenso, notabilidad). La perdición de Larsen se debe a que desoye los anuncios concretos, corporales, incontrovertibles; famélico, se obstina en ayunar entre quimeras.

Onetti multiplica las referencias a los dos rostros humanos: el exterior, el público, el estereotipo impuesto por la función social, el escondido rostro original, la desnudez del comienzo que sólo se devela en soledad o que aflora con la muerte prematura, la cara primera, la dada y no la hecha, la sosegada, la cara «limpia de la triste, movediza preocupación de vivir» [122]. La máscara es la careta de empresario ejecutivo que se pone Larsen o la de guapo o la de amador galante; máscara es el disfraz de mujer con que Angélica Inés irrumpe en el despacho de Larsen («Siempre la disfrazaban de chiquilina, la madre, la tía, la costumbre; esa tarde estaba disfrazada de mujer, con un largo vestido negro que transparentaba la ropa interior, enagua o lo que fuera, con zapatos de tacos altísimos...») [146]. La vejez fija definitivamente la máscara, la fosiliza en rictus rígido y arrugado, como la que exhibe Jeremías Petrus sobre su «cabeza de momia de mono que se apoyaba sin peso en las almohadas» [112]. El verdadero rostro reaparece esporádicamente, tal vez durante el sueño, o en circunstancias reveladoras como cuando Larsen desciende por última vez a Santa María para despedirse. Renuncia a vengarse de Gálvez, depone sus urgencias, admite su fracaso y, liberado de la compulsión de su ambicioso proyecto, recobra «la calidad juvenil de sus movimientos, de su andar, de la provocación y la seguridad distraída de sus miradas y sus sonrisas». Sólo una vez muerto, Gálvez se desenmascara, exterioriza la cara de abajo: «Ahora sí que tiene una seriedad de hombre verdadero, una dureza, un resplandor que no se hubiera atrevido a mostrarle a la vida» [204].

La noción de farsa se liga y superpone con la de juego. Por un lado, implica imitación, juego escénico: interpretar un papel, representar la comedia, asumir la complicidad que impone la ficción teatral, ser alternativamente actor y espectador de los otros comediantes. Por otra parte, juego significa entretenimiento; operar lúdicamente es operar desinteresadamente, desembarazarse de las restricciones de lo real empírico. En Onetti, ambas implicaciones intervienen activamente, pero con signo negativo: el juego escénico se pervierte, deviene absurda y destructiva mascarada; la diversión liberadora se vuelve jugarreta, delirio, manía; acrecienta a tal extremo su divorcio

con la realidad que trastorna hasta enloquecer. Petrus es el jugador cabal, no le importa la ganancia, sino perpetuar el juego. Conoce por acumulada experiencia todas las jugadas, no tiene miedo de perder, está dispuesto a apostar todo: «Desde hace muchos años atrás había dejado de creer en las ganancias del juego; creería, hasta la muerte, violento y jubiloso, en el juego, en la mentira acordada, en el olvido» [116]. Larsen juega primero para ganar, para cambiar de suerte; perturbado por el apuro, por el miedo, no puede maniobrar impasiblemente, es un sentimental que finge distante frialdad. Pronto descubre que el fracaso está prescrito y se obstina en encubrir con el juego la evidencia, en postergarla. Esta ficción escenificada a diario con Kunz y con Gálvez, compartida con otros cómplices, se superpone por completo a la realidad, se vuelve aberración, factor de locura. Gálvez y Kunz están más alienados o son aún más farsantes; no creen en la pasada prosperidad del astillero, en lo que palpan, en lo que hacen, pero todos los días vuelven a intervenir en el simulacro de trabajo empresario, porque para ellos el juego es más verdadero que el ámbito ruinoso, destartalado donde transcurre, más verdadero que el óxido y la podredumbre: «Y si ellos están locos, es forzoso que yo esté loco. Porque yo podía jugar a mi juego porque lo estaba haciendo en soledad; pero si ellos, otros, me acompañan, el juego es lo serio, se transforma en lo real. Aceptarlo así —yo que lo jugaba porque era juego— es aceptar la locura» [62].

Larsen es el protagonista conflictivo de la narrativa realista, con la conciencia escindida por el infranqueable abismo entre deseo ilusorio y realidad deprimente. Psicologizada, la relación hombre/mundo, el conflicto dramático que impulsa la acción narrativa, se convierte en puja irresoluta entre locura quimérica y cordura nihilista. Los intervalos de insorportable lucidez consisten en cobrar conciencia de la desolación, en salir de la farsa y verla en su verdadera condición alucinadora: «Era como estarse espiando, como verse lejos, y desde hace muchos años antes, gordo, obsesionado, metido en horas de la mañana en una oficina arruinada e inverosímil, jugando a leer historias críticas de naufragios evitados, de millones a ganar..., como si estuviera inventando un imposible Larsen, como si pudiera señalarlo con el dedo y censurar la aberración» [61]. La farsa aterra porque, desvinculándose de sus partícipes, se vuelve mecanismo autónomo librado a su endemoniada dinámica: «Era el miedo de la farsa, ahora emancipada, el miedo ante el primer aviso cierto de que el juego se había hecho independiente de él, de Petrus, de todos los que habían estado jugando, seguros de que lo hacían por gusto, y de que bastaba decir que no para que el juego cesara» [168]. La maquinaria montada

con la complicidad de los jugadores se hipertrofia, se vuelve hipóstasis demencial y los aplasta. La farsa acarrea la muerte de Larsen y de Gálvez, porque fuera de la farsa no hay sino «olor de ratas y fracaso», porque salirse de la farsa es entrar en los dominios de la muerte: «En la casilla sucia y fría, bebiendo sin emborracharse, frente a la indiferencia del gerente administrativo, Larsen sintió el espanto de la lucidez. Fuera de la farsa que había aceptado literalmente como un empleo, no había más que el invierno, la vejez, el no tener donde ir, la misma posibilidad de muerte» [88].

En su papel de observador neutral, imbuido de objetividad científica, Díaz Grey (un *alter ego* de Onetti) da su diagnóstico incontrovertible: locura infernal de Jeremías Petrus, tara incurable de Angélica Inés. Díaz Grey provoca la máxima deflación farsesca, el máximo distanciamiento entre el simulacro mentiroso y la realidad cada vez más restrictiva, cada vez más denigrante. La oposición se vuelve extremadamente inconciliable. Larsen sufre el máximo desmembramiento entre la ilusión que encubre un mundo ineluctablemente caduco (astillero y glorieta) y la realidad que se reduce a resabios de vida degradada hasta lo abyecto (casilla, Chamamé, pieza de Josefina). A pesar de las evidencias adversas, Larsen persiste en la farsa, en aferrarse a cumplir un designio irrealizable. Aunque con la farsa nada consiguió: ni ingresar a la casa de los pilares («un cielo ambicionado, prometido»), ni reactivar el astillero, ni heredar de Petrus su dominio (9), decide ignorar la muerte de Gálvez, su denuncia del título falso, el desbarajuste postrero que invalida el juego escénico. De regreso a Puerto Astillero, la lucidez anuladora de toda ilusión, pasión, bravata, pretexto, impone sus evidencias: soledad definitiva, imposibilidad de elección. No queda sitio ni para el orgullo ni para la vergüenza, la memoria se deslíe, cesan las urgencias, la tensión se relaja, la conciencia se vacía. Larsen acata la convicción de estar muerto:

> ... Fue entonces que aceptó sin reparos la convicción de estar muerto. Estuvo con el vientre apoyado en la pileta, terminando de secarse los dedos y la nuca, curioso pero en paz, despreocupado de fechas, adivinando las cosas que haría para ocupar el tiempo hasta el final, hasta el día remoto en que su muerte dejara de ser un suceso privado... Estaba desprovisto de pasado y sabiendo que los actos que constituirían el inevitable futuro podían ser cumplidos, indistintamente, por él o por otro. Estaba feliz y esta felicidad era inservible... [208].

---

(9) V. Ximena Moreno Aliste: *Origen y sentido de la farsa en la obra de Juan Carlos Onetti*, Centre de Recherches Latinoaméricaines, Université de Poitiers, Poitiers, 1973, p. 79.

En todo Onetti está presente la oposición, la incompatibilidad entre farsa inconsistente y lucidez devastadora. Madurez significa acatar el absurdo y el vacío, instaurar una sucesión de actos maquinales para rellenar el pozo. Madurez equivale a anonimato, al desmantelamiento de ese proyecto trabajosamente elaborado que es la personalidad individual. Madurez implica la anulación de toda verticalidad ascendente, es sumirse en la indiferenciación del tiempo horizontal. Madurez significa conformarse con la insignificancia, con la poquedad, con la inutilidad de todo acto: «Lo único que queda para hacer es precisamente eso: cualquier cosa, hacer una cosa detrás de otra, sin interés, sin sentido... Una cosa y otra y otra cosa, sin que importe que salgan bien o mal, sin que nos importe qué quieren decir» [78]. Indiferencia ante un quehacer meramente consecutivo, cuyo progreso es sólo progresión numérica. El futuro no es más que acabamiento.

Para Onetti no hay posibilidad de elección. Todo acto está de antemano prescrito por una fatalidad que lo automatiza, lo vacía de adhesión y de sentido. La sucesión maquinal provoca un constante desdoblamiento reificador, reduce la conciencia a la condición de espectadora de un *alter ego* que actúa sin integrarla. Entonces los actos humanos aparecen como energías independientes del sujeto, como determinadores autónomos en busca de un ejecutor:

> Larsen supo en seguida qué debía hacer. Tal vez lo hubiera estado sabiendo antes de que llegara la carta o, por lo menos, estuvo conteniendo como semillas los actos que ahora podía prever y estaba condenado a cumplir. Como si fuera cierto que todo acto humano nace antes de ser cometido, preexiste a su encuentro con un ejecutor variable. Sabía que era necesario e inevitable hacer. Pero no le importaba descubrir el por qué... [180].

Actos ajenos o actos vacuos condenan a un automatismo mecánico sin participación integral de la conciencia. Actos ineluctablemente decididos por una causalidad extranjera a la persona o un quehacer deshabitado, desmunido de finalidad, de significación profunda: todo es resta, preanuncio de esa muerte tan insistentemente indicada por los textos de Onetti

Larsen acepta la convicción de estar muerto. Josefina le ofrece la solidaridad de los pobres, la fraternidad elemental, el vínculo carnal «profundo y espeso». Larsen quema el contrato de Petrus, se hace desnudar y exige a Josefina una entrega silenciosa. El acoplamiento los vuelve idénticos, anónimos, el hombre y la mujer genéricos; los devuelve a la indiferenciación de la especie, a la noche de los cuerpos, a la espesura de confusas mezclas donde el principio masculino y el femenino, amalgamados, establecen sus oscuras transferencias.

La mujer lo despersonaliza, lo torna todos o nadie, lo convierte en ninguno. Larsen accede al perfecto sosiego, a la soledad ausente del no ser.

¿Puede filiarse *El astillero* como novela existencialista? *El astillero* es, ante todo, una ficción narrativa; no ilustra ninguna doctrina filosófica, pero puede involucrarla transfigurándola en imagen estética. Relata una existencia sumergida en el abismo de la nada, la de un ser en soledad cada vez más absoluta e incompartible, sujeto a una doble carencia originaria que lo condiciona negativamente: la imposibilidad de hallar un principio de razón suficiente y la irreversibilidad de un tiempo signado por la merma. Las probabilidades de dotar de sentido positivo a su vivir le están vedadas: un trabajo que le permita mancomunarse productivamente con la comunidad o una adecuada inserción en la historia colectiva, en la historia con perspectiva de futuro. Carece de la posibilidad concreta de proyectar; carece de la posibilidad de trascendencia, de ese sentido teleológico capaz de infundir significación al presente y al pasado; carece de una dirección que pueda transformar su temporalidad en valor histórico, suprapersonal, que pueda convertir al ser individual en colectivo (10).

Si la existencia, en su precario condicionamiento temporal, no puede elegir su propio camino, porque aparece como impuesto en el ser único, en el ser dado, es imposible impedir la pérdida de sentido de la existencia y del ser. Larsen se siente desmantelado, anulado por el divorcio entre existencia y razón, por la sinrazón de la existencia, asolado por la experiencia de la tierra de nadie, absurdamente colocado entre lo finito de la existencia y una eternidad ajena, vacante, inhabitable:

> Ni siquiera hablaba para un eco. El viento descendía en suaves remolinos y entraba ancho, sin prisas, por un costado del galpón. Todas las palabras, incluyendo las sucias, las amenazantes y las orgullosas, eran olvidadas apenas terminaban de sonar. No había nada más, desde siempre y para la eternidad, que el ángulo altísimo del techo, las costras de orín, toneladas de hierro, la ceguera de los yuyos creciendo y enredándose. Tolerado, pasajero, ajeno, también estaba él en el centro del galpón, impotente y absurdamente móvil, como un insecto oscuro que agitara patas y antenas en el aire de leyenda, de peripecias marítimas, de labores desvanecidas, de invierno [42].

(10) Esta lectura ideológica se complementaría con una referencial. Saltan a la vista las conexiones de *El astillero* con el contexto uruguayo. Larsen está condenado a la condición mítica porque el sueño empresario de Jeremías Petrus es impracticable en un país de precario desarrollo industrial, condenado a su vez a la categoría colonial de proveedor de materias primas. Petrus, el extranjero emprendedor que viene a hacerse la América, busca una imposible inserción en el circuito del gran comercio internacional, imposible por la carencia de infraestructura y por la marginación impuesta a los países subdesarrollados. Todo el libro se baña en una atmósfera de crisis no sólo moral, sino también económica.

El ser de la existencia se revela como ser para la muerte. La experiencia en carne viva de la negación y la ilusoria voluntad de superarla son generadoras de angustia. La necesidad y la imposibilidad de ser, de acceder a la unidad, de trascender imponen una visión nihilista (11). Ante la nada que anonada, Larsen alterna entre una inoperante voluntad de poder y el vacío existencial, sin comunicación ni comunión. La nada lo anula, pone entre paréntesis el mundo, hace que su ser se manifieste despojada y desnudamente como ser anonadado, hace que su existencia aparezca como lugar y tiempo de su autodestrucción. Su destino es empedernidamente negativo.

No hay salida o la salida es escribir *El astillero,* resolver la discordancia, el sin sentido, la enarmonía en imagen estética, en representación orgánica, dar a la insoluble tragedia, a la oposición de inconciliables una resolución formal. Ante la fundamental carencia ontológica, Onetti responde productiva, constructivamente; inscribe una acción textual que constituye un antídoto contra la omnipotencia de la nada.

Paradójicamente, *El astillero* es una comunicación sobre la incomunicación. Pero si un mensaje sobre la incomunicación es comunicado, implica una merma de esa incomunicación.

El astillero es una novela, una ficción narrativa. No es la alegoría de una especulación filosófica. Es una figuración simbólica, es historia, es mito, es fábula, es metáfora. Es una plurívoca urdimbre de signos en claves reveladas y ocultas, un criptograma que permite múltiples desciframientos.

SAUL YURKIEVICH

48, rue Pernety
75014 PARIS

(11) El texto entabla una relación especular entre tres visiones que se confrontan y se influyen: *a)* La visión inflacionista, eufórica de Jeremías Petrus, cuyo desmedido optimismo es factor de fracaso. *b)* La visión cínica, oportunista, de un pragmatismo contravenido por la sentimentalidad, la apetencia de aprecio, de reivindicación, de fraternidad; es la visión conflictiva, inestable de Larsen, que alternativamente se engaña y se desengaña frente a la empedernida alucinación de Petrus. *c)* La visión nihilista, sensible, objetiva y pasiva de Díaz Grey; coincidente con la de Onetti, termina por dominar en la novela. La interacción entre las tres visiones provoca una inestabilidad que indica la multivalencia del signo hombre y de su plurívoca realidad.

«EL ASTILLERO»: UNA HISTORIA INVERNAL

El astillero (1961), de Juan Carlos Onetti, es una de las obras centrales de la llamada saga de Santa María. Escrita cuando ya estaba fundada la ciudad imaginaria por el protagonista de *La vida breve* (1950); iniciada en plena fabulación de *Juntacadáveres* (1964), esa novela tiene, tanto por su génesis como por el puesto que ocupa en la historia ficticia de la comunidad, un lugar de veras significativo en la producción novelesca del escritor uruguayo.

EL PROYECTO DE LARSEN

La crítica existente hasta la fecha no parece haber definido bien el proyecto central del héroe. ¿Qué es lo que pretende Larsen al volver, después de cinco años de destierro, a la ciudad que lo expulsó?

Se da por sentado de inmediato y sin mayor análisis que lo que busca Larsen es integrarse al trabajo en el astillero cuyo dueño es Jeremías Petrus. El edificio en ruinas al que asistirá Larsen puntualmente, en su condición de gerente general de esa empresa delirante, parece ser el fin último de su actividad, la meta de su lento, empecinado dinamismo. Y, sin embargo, como primer paso para la comprensión efectiva de la novela, es necesario restituir al proyecto de Larsen toda su complejidad, el sentido múltiple de su iniciativa.

En el capítulo inicial de la novela —«Santa María I»— vemos llegar a Larsen a la ciudad que lo maldijo, reconocer los lugares cotidianos en que transcurrió su vida anteriormente. Sólo en el capítulo siguiente se alude a sus intenciones, al secreto que lo trae a Santa María y a Puerto Astillero; pero las hipótesis son confusas y, salvo las leyes superiores del azar y del destino, nada se presenta como cierto acerca de los propósitos más profundos del personaje.

De hecho, el nacimiento del objetivo de Larsen se describe con toda claridad en la novela, en términos tales que no permiten la duda. Estamos en el *Belgrano*, la fonda de Poetters, adonde Larsen ha llegado a beberse un anís con soda. Irrumpe, entonces, Angélica

Inés acompañada de su sirvienta Josefina. Sólo en ese momento pronuncia el narrador esta frase:

> Larsen supo en seguida que algo indefinido podía hacerse (1).

Todos los atributos de un propósito naciente están aquí reunidos: el aspecto de conocimiento, de certeza intuitiva; el carácter de instantaneidad, pues la idea surge de manera repentina; pero, sobre todo, la índole vaga e imprecisa de lo que se propone ejecutar, el contenido abierto de la acción. Cierto e inaprehensible, fulminante y en suspenso: tales son los rasgos contradictorios de esto que podemos llamar el *cogito* inicial de Larsen (antes de cualquiera duda metódica), por su condición mitad cognoscitiva, mitad volitiva.

Las circunstancias que rodean este punto de partida protegen, desde luego, la unidad del proyecto. Ya la hija de Petrus ha comenzado a explicar al patrón la situación de su padre, cuando Larsen cobra esa conciencia primordial que está en la base de su último y más patético destino. Angélica Inés y Josefina entrelazan su presencia con la sombra de Petrus, con el presente ya sombrío de sus negocios. Es ésa la constelación múltiple que da al proyecto de Larsen un sello ambiguo, unitario y dilatorio a la vez, como si fuera tensión directa hacia algo único y, juntamente, consistiera en una cadena prolongada de intermediarios. Restituido el pasaje a la cohesión de su letra, leemos:

> ... y él pudo unir un anterior ruido de caballos con la alta figura en botas que recitaba enardecida, frente al patrón, y con la otra, redonda, achinada, mansa, que cerró sin ruido la puerta, presionando apenas contra el viento que se acababa de levantar, y fue a colocarse paciente, servicial, dominadora, detrás de la primera.
>
> Larsen supo en seguida que algo indefinido podía hacerse; que para él contaba solamente la mujer con botas, y que todo tendría que ser hecho a través de la segunda mujer, con su complicidad, con su resentida tolerancia (2).

Recitaba enardecida: líneas más adelante, en el mismo capítulo, sabremos que se trata de los problemas financieros de su padre. Ya está aquí, a través de las palabras ausentes en el texto que Larsen escucha, la perspectiva del astillero. Cuando en el capítulo siguiente—«La glorieta I»—se describa la puesta en marcha de la actividad de Larsen, se lo hará también involucrando esas figuras, desde ahora solidarias:

---

(1) Juan Carlos Onetti: *El astillero*, p. 10. París, Ediciones Hispanoamericanas, 1973.
(2) *Ibidem.*

> El viejo Petrus estaba en Buenos Aires (...). Josefina, la sirvienta, dijo que sí después de dos noches de asedio... (3).

Se diseña, así, con mano maestra, un encadenamiento de intercesiones que lo mismo se refiere a una gradación cuasi-teológica que a una procrastinación de orden burocrático. Volveremos más tarde sobre este punto. Pero ya podemos retener que esta empresa de seducción, que parece corresponder a la vocación biográfica del *macró*, es también empresa de vida en sentido más amplio, por cuanto se instala en la esfera del trabajo y de las relaciones civiles.

Como puede advertirse igualmente en el fragmento transcrito, el instinto de seducción de Larsen se ve fortalecido por las extrañas relaciones entre la señorita y la criada que simbolizan, con eficacia descriptiva, un inestable equilibrio de dominio y servidumbre. La sirvienta, casi india, *mansa* al entrar, se instala en definitiva como una sombra *dominadora* tras la mujer que ha bajado del caballo. Ya Onetti, desde *El pozo* (1939), nos había acostumbrado a esta sutil aunque rotunda dialéctica de los nexos intersubjetivos; pero ahora, en *El astillero,* la condensa una vez más de manera sintética y ejemplar.

Sólo por análisis, entonces, es posible discernir las componentes que hacen de la tentativa de Larsen una meta perfectamente homogénea. La misma dualidad existirá en el campo de la acción subordinada, cuando Larsen, al ver que Gálvez amenaza con denunciar a Petrus, se empecina en obtener el amor de su mujer *que no es sino* pasión por la cartulina verde, es decir, por el título falso que hace peligrar el funcionamiento del astillero. Afán de seducción y tenacidad burocrática de nuevo coinciden en el mezquino sujeto de papel que a ambos los expresa. De ahí, pues, que las figuras que están en el extremo de este eje de sentido que atraviesa la novela: Angélica Inés, Josefina, Petrus, la mujer de Gálvez, la cartulina verde, más que una constelación articulada, sean una mancha sombría y aglutinante, que absorbe —dominando y mortal— la ciega energía que

(3) *El astillero,* cit., pp. 13-14. Y las ambigüedades se multiplican. Aquí parece ser Josefina quien sucumbe a las redes de Larsen. No es así: vemos en seguida que ella sólo conduce al hombre hacia Angélica Inés. En verdad, casi podría invertirse la sucesión y decir que los encuentros de Larsen con la hija de Petrus *median* la entrega de Josefina, que se produce al final del libro. Por otra parte, confirma claramente la unidad que postulamos este pasaje, harto revelador:

«Puede ser, es cierto, que vaya esta tarde hasta la quinta y le hable al viejo del título falsificado. Puede ser. (...)

—Al viejo o a la hija —murmuró (Gálvez).

— Al viejo o a la hija —dijo Larsen» (p. 56).

Y en una entrevista que citaremos se equivoca (?) el mismo Onetti:

«Y porque Larsen tiene la ambición absurda de casarse con el dueño del astillero» (p. 250).

brota del pecho de Larsen. Porque tras la simulación grotescamente erótica, tras la ostentación profesional de que hace gala Larsen, hay un fondo todavía primigenio, elemental, que es el resorte más profundo de su búsqueda. En el interior de la glorieta, esperando la llegada de la hija de Petrus, Larsen ubicará con vigor el objeto de su ansia:

> Bajando un párpado para mirar mejor, Larsen veía la casa como la forma vacía de un cielo ambicionado, prometido; como las puertas de una ciudad en la que deseaba entrar definitivamente... (4).

La casa: tal es la teleología secreta y evidente del proyecto de Larsen. Ante ella las formas de la seducción y su trabajo en el astillero no equivalen sino a momentos de un destino que va en pos de la protección, del reposo, de una final serenidad. En la composición misma de la novela, en el sucederse de sus capítulos, permanece con fijeza la imagen del recinto inaccesible. Regida, como se sabe, por los espacios principales que la habitan: *Santa María, El astillero, La glorieta, La casilla,* la novela sólo incluye en su última sección la presencia pasajera de la casa.

El doble registro en que se articula la imagen desiderativa es bien revelador. La casa es, para el personaje, «la forma vacía de un cielo ambicionado» y, a la vez, «como las puertas de una ciudad». Sentidos complementarios se sintetizan aquí. Ambito privado y espacio comunitario intercambian sus valores; trascendencia religiosa y utopía terrenal esbozan una ciudad de Dios y de los hombres cuyo espejismo coincide con la visión simple del hogar, del fuego que calienta y que protege. Ya antes, muchos años atrás, un personaje juvenil de Onetti había manifestado idéntica esperanza colectiva, en términos concretamente arquitectónicos: «La infinita ciudad que Bob construiría sobre la costa cuando fuera arquitecto» (5). El sueño de ese tiempo, precozmente destruido en el mismo cuento, da paso ahora a lo que resulta sin disputa su antítesis histórica, el espectro ruinoso del astillero.

La orientación doble de la imagen persistirá en la novela, ayudándonos a encontrar lo que nos parece su significado más valioso. Larsen mirará después esa casa presente y lejana que lo obsesiona, sintiendo la tibia señal de su interior iluminado:

---

(4) *Cit.*, pp. 15-16.

(5) *Bienvenido, Bob,* p. 1221, en *Obras completas.* México, Aguilar, 1970.

Altas, elevándose poco a poco en el cielo, las luces amarillas, tan increíblemente apacibles, del piso superior de la casa (6).

Y veremos a continuación cómo a través de estas calmas estrellas que comienzan a poblar el cielo, el proyecto de Larsen se conecta con el ansia de dominio público que sobrecoge a Petrus. Pues esas luces serán las mismas que Petrus contemplará en los altos de la Casa por él anhelada, el palacio de Latorre, en verdad, el Palacio Rosado. Pendiente esto, veamos cómo el interior cálido de la casa (luces de las ventanas o fuego en la chimenea) hace contrapunto con la fogata de la casilla, la humilde morada donde Gálvez y su mujer refugian su miseria y acogen la de los demás, Kunz o Larsen mismo. Términos semejantes, casi las mismas palabras sirven al narrador para señalar la atracción de Larsen por ambas realidades, la de la casa y la de la casilla (7). Lo cual diseña sensiblemente, es fácil imaginarlo, una oposición de sentido que bifurca las aspiraciones de Larsen, desgarrándolo entre el mundo de Petrus y de su hija, por una parte, y de Gálvez y su mujer, por otra, postulaciones contradictorias —no como el artista, según Baudelaire, entre Dios y Satán—, sino, con traducción más terrestre, entre la riqueza y la miseria, entre el poder espectral de Petrus y Cía. y la impotencia real de los que por él trabajan. La intuición no deja de ser honda. La fogata real y miserable, pero familiar y a la mano, es desechada por ese mismo fuego, aunque ya convertido en un espejismo inalcanzable. Una noción de la felicidad se perfila de este modo, que hace de la ambición una proyección en lejanía de lo inmediato. No es otra la parábola de la dicha en Onetti, esa perspectiva en lontananza por la cual nos adviene la desgracia.

LOS PROYECTOS DE PETRUS

Profeta y apóstol fundador por su nombre, Jeremías Petrus —cual grotesco remedo de estas figuras testamentarias— pone en su empresa inverosímil un culto con sabor a iglesia, en cuya institución lo único fidedigno es quizás la existencia de un dios culpable, él mismo sin duda.

---

(6) Este dato sensible hace *pendant* igualmente con las velas de la glorieta: «como si no fuera cierto que hubiera besado a Angélica Inés entre los titilantes rombos dorados de las velas» (cit., p. 45). Estos *rombos dorados* propagarán su brillo hacia las altas ventanas que, ya al final de la narración, pasarán a ser «dos ventanas doradas (que) brillaban en la casa» (cit., p. 152). Magnetismo áureo y polo de tibieza, tal es el doble valor simbólico de esos puntos de luz.

(7) La fogata, casi campesina, de la casilla: «vio la luz caliente de la fogata; su reflejo en las chapas del cobertizo» (cit., p. 45).

En «Santa María IV» el doctor Díaz Grey, viejo personaje que ha nacido con la ciudad, evoca los jalones principales en la vida del empresario. Tres fueron, en resumen, sus fracasos más notables después de la crisis del 30: el mausoleo planeado con el arquitecto Ferrari, en que no pudo enterrar a su mujer; la compra fallida del palacio de Latorre y esta gigantesca, hiperbólica culminación de sus derrotas, la obra del astillero.

El mausoleo enlaza su significación con los planes del astillero, con todos los proyectos quiméricos de Petrus. Cartulina blanca cruzada por los planos de Ferrari, forma abanico con los planos azules de máquinas y herramientas que Kunz bosquejará más tarde y con la cartulina verde poseída por Gálvez. Proyecta, además, su sentido sobre las fuerzas negativas que hacen fracasar el deseo de Petrus, ya que todo se debe, en suma, a la oposición de las normas administrativas y burocráticas. Pero, más que nada —y es ésta la tercera conexión que queremos subrayar— el mausoleo deposita, como construcción destinada a la muerte que quiso ser, su significado funerario sobre los dos sueños posteriores de Petrus, la adquisición del palacio de la isla y el mismo astillero. El palacio se convierte en museo, como se verá, a cargo de un profesor que es una sombra en la obra de Onetti, Diego Aránzuru, el antiguo protagonista de *Tierra de nadie* (8), y, a la vez, el astillero, objetivo de grandeza y de prosperidad económica, se contagia con valores letales, mortuorios, gracias a ese primitivo mausoleo forjado en la imaginación de Petrus. Todo el hangar, galpón o cobertizo está descrito como una asamblea de nichos y de tumbas, donde yacen los cuerpos de máquinas y herramientas nunca usadas. Mausoleo, museo, ruinas forman, entonces, una serie coherente y expresiva que potencia hasta sus límites extremos una misma experiencia de descomposición nacional.

Por medio de un conjunto de juegos y subentendidos, Onetti identifica el fantástico anhelo de Petrus con un sueño de poder y de dominio públicos. El palacio de Latorre —llamado así por su torre circular— y descrito como un «palacio de paredes rosadas y eternamente húmedas», no es otro que el palacio presidencial argentino, el Palacio Rosado. Sus dueños, «los descendientes del héroe», son los mismos habitantes del país de San Martín, cuyo nombre se asocia al de la isla Martín García, situada en la bahía del río de la Plata. He aquí dos visiones contradictorias de ese mismo edificio,

---

(8) La novela data de 1941. Hay en la exigua mención del personaje una multiplicidad de implicaciones. Sólo una: Aránzuru es, por definición en *Tierra de nadie*, el hombre que busca huir, fugarse de esa tierra deshabitada que es Buenos Aires y la Argentina. Su puesto en *El astillero* no puede ser más cruel.

la ambiciosa de Petrus y la ruinosa y corroída de cuando se convierte en museo:

> ... o nos habría bastado, para embellecer y avivar nuestra sumisión, contemplar desde el paseo de la rambla, en las noches de buen tiempo, las ventanas iluminadas, confundibles con las estrellas, detrás de las cuales Jeremías Petrus velaba gobernándonos (9).

Vemos renovarse aquí, como ya adelantamos, la comunicación luminosa de la casa privada y del palacio nacional, que comparten una misma substancia constelada.

Y la otra:

> Se resolvió, a espaldas del destino, declarar monumento histórico el palacio de Latorre, comprarlo para la nación y dar un sueldo a un profesor suplente de historia nacional para que lo habitara e hiciera llegar informes regulares sobre goteras, yuyos amenazantes y la relación entre las mareas y la solidez de los cimientos (10).

Cualquier lector de *El astillero* es capaz de reconocer, en esta imagen de destrucción aquí predominante, los mismos elementos sensibles que caracterizan la vejez y las ruinas del edificio levantado por Petrus en la costa. Y así, en las páginas que siguen del mismo capítulo, se nos entregan informaciones fragmentarias, intermitentes, de la construcción del astillero:

> ... (aunque ya habían empezado a remontar el río los grandes cubos de piedra) (11).
>
> ... y almorzaban en aquel momento entre formas geométricas y vagas, hechas de vigas y de ladrillos (12).

En forma convergente a lo que señalábamos para el proyecto de Larsen, estas precisiones se nos suministran desde el interior de los sucesos familiares, desde la historia de los sufrimientos de Angélica Inés, tales como son conocidos por Díaz Grey en su calidad de doctor.

Vemos, en consecuencia, que para el espíritu de Petrus, el mausoleo, el palacio de Latorre y el astillero no son sino los nombres distintos de un mismo sueño, las formas activas de su locura.

REPRESENTATIVIDAD DEL ASUNTO

Onetti se refirió con amplitud, en cierta ocasión, a la procedencia del asunto que está en la base de *El astillero.* Dos construccio-

---

(9) *Cit.*, p. 91.
(10) *Ibidem.*
(11) *Cit.*, p. 92.
(12) *Ibidem.*

nes, una en el *dock* de Buenos Aires y otra en el puerto de El Rosario, parecen ser, según él, los puntos de partida de su fabulación. Nosotros tenemos una interpretación de la parte correspondiente de esa entrevista (13) que cuestiona completamente su validez. Lo que hace Onetti es partir de la intensa experiencia imaginaria que lo llevó a escribir *El astillero* y deducir, de allí, una explicación genética verosímil. Pero hay detalles que dan pistas: el nombre del empresario real, Du Petrie, es demasiado parecido al de su personaje para ser convincente; un conjunto de detalles curiosos (la madera de petiribí, el remo en el departamento, el boliche ese que aparece no se sabe dónde, etc.) sólo muestran la inversión persistente de la realidad.

En todo caso, legítima o no esta interpretación, queda en pie el hecho de la referencia real postulada por Onetti, el sector de la realidad circundante que recorta la trama de su novela. Pues no es nunca accidental ni carece de importancia, como Lukács ha mostrado bien, la elección de un asunto novelesco. Por lo menos ocurre así en las grandes y verdaderas novelas. En el caso de *El astillero* estamos en presencia de un asunto eminentemente representativo. Como quiera se defina el sesgo que Onetti imprimió a su obra, queda en pie el hecho de que su referente tiene que ver con un núcleo decisivo en la vida histórica y social de la Argentina y del Uruguay. Países, como se sabe, vinculados al mercado europeo por su condición de agroexportadores, han visto constituirse en esa franja costeña donde están sus principales puertos una zona para ellos vital, de primer orden en lo económico y lo comercial. Al situarse la anécdota de *El astillero* en ese plexo capital que es la región del Plata, al concebir el autor una gran industria de navegación como centro de su fábula, la obra resulta identificada con la conflictiva red de relaciones que definen la vida y el destino de esos dos países sudamericanos. Narración de la costa en sentido propio, *El astillero* confronta sus ruinas con el fantasma de *Don Segundo Sombra* (1926), de Ricardo Güiraldes. Confronta —la novela de Onetti— sus sombras también. Pues si alguna vez, y con razón, Juan Marinello llamó a la novela de la pampa argentina una novela ejemplar, no lo es menos este relato costeño, complementario y antitético a la vez de ese otro

---

(13) Rodríguez Monegal, Emir: «Conversación con Juan Carlos Onetti», pp. 238-266. En *Onetti*. Selección, cronología y preparación de Jorge Ruffinelli. Montevideo, Biblioteca de Marcha, 1973.

mundo terrateniente (14). Pues sólo así, en una amplia legalidad representativa, podrá comprenderse bien el carácter y la significación de *El astillero,* su valor de clásico reciente en la literatura del Río de la Plata.

ESPACIOS

El estudio de los espacios permite verificar nuestra afirmación. De más está indicar la importancia que ellos adquieren en la novela, que está de hecho articulada en una sucesión de lugares, de aire netamente arquitectónico. Hay una compenetración poderosa, en este aspecto, entre el astillero, como conjunto múltiple de recintos, y la obra entera, con su disposición burocrática, donde cada capítulo está numerado, como las oficinas o los pisos de un edificio público.

Esta tendencia constructiva organiza, al mismo tiempo, otra red de contenidos que se relacionan directamente con el sentido histórico-social de la obra. Veamos tres espacios particularmente significativos.

Puerto Astillero

Cuando Larsen desciende en Puerto Astillero, conducido por la balsa en que viaja desde Santa María, pisa un territorio que está descrito con gran coherencia:

> Fue trepando, sin aprensiones, la tierra húmeda paralela a los anchos tablones grises y verdosos, unidos por yuyos; miró el par de grúas herrumbradas, el edificio gris, cúbico, excesivo en el paisaje llano, las letras enormes, carcomidas, que apenas susurraban, como un gigante afónico, Jeremías Petrus & Cía. A pesar de la hora, dos estaban iluminadas. Continuó andando entre casas pobres, entre cercos de alambre con tallos de enredaderas, entre gritos de cuzcos y mujeres que abandonaban la azada o interrumpían el fregoteo en las tinas para mirarlo con disimulo y esperar.
>
> Calles de tierra o barro, sin huellas de vehículos, fragmentadas por las promesas de luz de las flamantes columnas de alumbrado; y a su espalda el incomprensible edificio de cemento, la rampa vacía de barcos, de obreros, las grúas de hierro viejo que habrían de chirriar y quebrarse en cuanto alguien quisiera ponerlas en movimiento. El cielo había terminado de nublarse y el aire estaba quieto, augural (15).

---

(14) Recuérdense los episodios costeños de *Don Segundo Sombra,* intensamente impregnados de hostilidad y repulsión. Los pajonales y los cangrejos, por el sentido que tienen para el viaje de los reseros, muestran bien que estamos ante una novela de tierras adentro, del interior argentino en sentido propio. En ella se está de espaldas al mar y a la costa. ¡Es, qué duda cabe, la «posición» de la ideología!

(15) *Cit.,* p. 9.

Es casi superfluo subrayar el sentido de este texto, que nos sitúa ante un paisaje agrario, fundamentalmente terrícola. En esta naturaleza hay sólo una presencia aberrante, ese astillero que es «excesivo en el paisaje llano», ese «incomprensible edificio de cemento». La extrañeza del paisaje deriva, entonces, del encuentro de dos realidades heterogéneas, la arquitectura imponente de la industria y la callada, silenciosa extensión de la tierra. Todo allí es tierra, barro, leña, vegetación; el hierro y el cemento son materiales intrusos, conquistadores para siempre derrotados. Aquí, todavía, la descripción de Onetti hace coexistir esas entidades contradictorias. Pero, más adelante, esto que puede ser una pincelada realista: «cercos de alambre con tallos de enredaderas», segrega y manifiesta su coeficiente de lucha, de pugna tenaz. En el galpón que está detrás del edificio contempla Larsen «los ojos de las herramientas atravesados por los tallos rencorosos de las ortigas». Una gesta de rencor aquí se divisa, en que la vegetación vuelve por sus fueros, invadiendo y cegando a esas cosas extranjeras que, una vez, quisieron dominarla.

El Belgrano

> Dobló a la izquierda, hizo dos cuadras y entró en el Belgrano, bar, restaurante, hotel y ramos generales. Es decir, entró en un negocio que tenía alpargatas, botellas y cuchillas de arado en la vidriera, un cartel con luces eléctricas sobre la puerta, un piso mitad de tierra y mitad de baldosas coloradas, en un negocio que muy pronto aprendería a llamar, para sí mismo, lo de Belgrano (16).

Estamos ante un espacio que ensambla con la descripción, la cual agrega caracteres que lo especifican. A diferencia de Puerto Astillero, donde la luz eléctrica es sólo una promesa que pende de los postes apagados, el Belgrano posee «un cartel con luces eléctricas». Es, pues, desde el punto de vista de la evolución de la técnica, algo intermedio; lo cual también se refleja, con harta claridad, en la composición mixta de todo el bar: «Un piso mitad de tierra y mitad de baldosas coloradas».

Sin ver mecánicamente un sentido simbólico en los nombres de los personajes o de los lugares (son, como se sabe, nombres corrientes y usuales en las regiones del Plata), vale la pena señalar que el bar o la fonda donde Larsen habitará se llama como una de las figuras más ilustres de la independencia argentina, tal vez su ideólogo más esclarecido y moderno (Manuel Belgrano fue, por ejem-

(16) *Cit.*, p. 9.

plo, traductor de *The Wealth of Nations*, de Adam Smith). Hay aquí, de nuevo, un eje sutil que conecta este lugar con el palacio de Latorre, cuyos dueños, ya lo sabemos, son «los descendientes del héroe». Pero, y ahora en el plano propiamente imaginario, el dueño del Belgrano es Poetters, es decir, onomásticamente el mismo Petrus. Así, el astillero, el Belgrano y, según veremos, el Chamamé, se revelan hijos de un mismo espíritu reinante, el que representa Petrus: el cumplimiento inconcluso, deformado, de un gran propósito nacional.

El Chamamé

Es *el antro*, como se lo llama en la novela, el último círculo infernal adonde desciende el héroe en el conocimiento de su propia sociedad:

> Podría haber sido destinado, cuando lo construyeron, a guardar herramientas, aperos y bolsas, a proteger de la disipación ese olor a humo de leña, a gallinero y grasa envejecida, mucho más campesino que el de los árboles, las frutas y las bestias. Uno de esos galponcitos con una o dos paredes de ladrillo que parecen no haber sido nunca nuevas, alzadas por albañiles aficionados como un remedo de ruina (17).

En esta gradación fantasmal de las existencias que nos presenta *El astillero*, el Chamamé representa tal vez un hito extremo. Sombra de «el tiempo de los reseros», equivale al vestigio de una realidad anacrónica, para siempre extinguida; y, sin embargo, más que una incrustación de otra época en un presente más moderno que no existe, es la excrecencia que los actos fallidos de modernización hacen brotar en el campo. Aunque su origen se presenta como inexplicable, es claro que su misterio tiene que ver con los trabajos de la costa. De ahí que, si el astillero es una ruina, el Chamamé es apenas un *remedo de ruina*. Tal es el platonismo al revés que Onetti nos propone como visión de una sociedad, en que los modelos dejan de ser ideas de perfección y se convierten en desechos arquetípicos. Frente a ellos, no sabemos si sus imágenes secundarias —los remedos de ruinas— refuerzan o debilitan esta ontología de la muerte. La refuerzan: son ruinas más miserables; y la debilitan también: son ruinas miserables, pero falsas. Entre el olor auténticamente campesino del Chamamé y la naturaleza híbrida del Belgrano; en la lucha de elementos descrita en Puerto Astillero es posible percibir

(17) *Cit.*, p. 111.

una tensión general que equivale a una transición frustrada, al forcejeo de dos épocas que termina y remata en la involución, el atraso y el parasitismo históricos.

INDUSTRIA Y BUROCRACIA

¿Qué representa a la postre el gigantesco propósito de construir el astillero? Empresa industrial, actividad comercial, especulación que Petrus lanza en gran escala y con un seguro gesto de desafío, esta construcción que cae y se resuelve en la nada, ¿qué significa en definitiva, a qué certidumbre histórica nos remite en la verdad de su fantasía?

Petrus se define varias veces y concibe su actividad como la de un pionero, un hombre providencial destinado a crear la riqueza del país. Los empleados del astillero, Kunz y Gálvez, se ríen de él, lo imitan y remedan en farsa grotesca. El hecho subsiste:

> El viejo Petrus estaba en Buenos Aires, inventando escritos reivindicatorios con su abogado o buscando pruebas de su visión de pionero, de su fe en la grandeza de la nación, o trotando encogido y piadoso, indignado, por oficinas de ministerios, por gerencias de bancos (18).

Se establece desde la partida una oposición que no es ni puede ser interior a la novela, sino que representa una articulación histórica en la vida del Uruguay, que se vio sacudida bruscamente por la llamada crisis de 1930. Se trata de una industria probable, que pareció poder instalarse en las márgenes del Plata, pero que sólo fue (por lazos de interdependencia internacional que aquí están ausentes) un elocuente sueño levantado en el vacío, y se trata a la vez del dominio superabundante e incontrarrestable de una inercia administrativa que se apodera para siempre del país. Por cierto que es ésta una descripción esquemática. No posee, en sí misma, la crisis de 1930 una virtud mágica susceptible de desnaturalizar por completo unas energías positivas que en realidad nunca habían existido. Lo que ocurre es que todo el país —y Onetti también en su juventud— vive la etapa de las ilusiones batallistas, cegadas por la crisis económica y la consiguiente «salida» política, instaurada por el golpe militar de Terra, en 1933. Desde ahí en adelante, con dictadura o en la civilidad, el país manifiesta esa fisonomía reconocible de clase media que todos los estudiosos han subrayado (19), con el claro

---

(18) *Cit.*, p. 13.
(19) Véase Carlos Rama: *Sociología del Uruguay*, Buenos Aires, Eudeba.

predominio del sector terciario y, dentro de éste, aún del conglomerado inactivo (jubilados y pensionados). Conato irreal de industrialización, burocracia omnipresente: tal es la historia que se personifica en Petrus, pionero que queda encarcelado por deudas, no en una prisión verdadera, sino en una oficina burocrática:

> Larsen entró y permaneció inmóvil hasta escuchar el ruido de la puerta al cerrarse. No estaba en una celda; la habitación era una oficina con muebles arrumbados, escaleras y tarros de pintura. Avanzó luego con un saludo en la cara, en dirección equivocada, oscilando con pesadez al atravesar el olor de aguarrás. De golpe descubrió al prisionero, a la derecha, detrás de un escritorio en ochava en un rincón, pequeño, alerta, afeitado, como si lo hubiera estado acechando... (20).

En esa puerta falsamente cerrada («una puerta sin llave»), arrinconado tras su escritorio, falso prisionero él mismo, Petrus no resulta encerrado sino por sus propios opresores, esas fuerzas invisibles que lo doblegaron por medio de ordenanzas, instrucciones, reglamentos, papeles, procedimientos y cláusulas sin fin.

De hecho, el absurdo que preside el funcionamiento del astillero —lo que en la novela se denomina *juego* o *farsa*— tiene un contenido bien concreto. Lejos de ser primariamente una visión existencial o metafísica, como se complace en señalar una crítica dominada por la ideología, la extrañeza que provoca el astillero finca en una situación histórica, la involución de un aparato productivo en rutina administrativa. Lo ceremonial, lo litúrgico, las formas rígidas que casi llegan a plasmar una arquitectura teológica (a la que coadyuvan, desde luego, simbolismo onomástico y referencias de variado tipo) constituyen más bien un epifenómeno que brota de ese ininteligible estructural, la esterilización solemne de lo que debió ser energía productiva. Así —y no es éste uno de los resultados menos alucinantes de la novela— son instancias burocráticas las que se transforman en sistema de intercesiones, teológicamente matizado.

Todo lector de *El astillero* experimenta en un momento la duda de si ese pasado de trabajo al que se alude constantemente existió de verdad. Fantasmal el presente en que se mueve Larsen, fantasmal parece ser también ese conjunto de empleados que antaño deambularon por el mismo lugar. Y es que es posible pensar —y es ésta la interpretación más legítima— que nunca ese astillero trabajó de verdad. Desde el comienzo de la obra se emitieron títulos falsos; el edificio quedó alzado allí, nuevo y flamante, para transformarse de

(20) *Cit.*, pp. 133-134.

golpe, por desuso y pasividad, en algo viejo y decrépito. Muchas contradicciones deliberadas, muchos contrasentidos, pistas que el escritor va depositando en su narración, aluden a esa eterna, original inmovilidad. Sólo una: cuando Larsen visita por primera vez las oficinas del astillero puede ver ahí, entre el polvo y la humedad de las mesas, unos «secantes verdes, gastados y vírgenes». *Gastado y virgen:* en esta simple y concreta fórmula se condensa toda la verdad de la empresa, nunca puesta en marcha, vencida en su mismo principio. *Gastado y virgen:* ¿no es acaso ésta una estupenda, dolorosa síntesis del trayecto histórico de cualquier pueblo latinoamericano?

Por eso en la pareja Petrus-Larsen plasma Onetti, contra sus explícitas intenciones de escribir novelas que pasan fuera de las coordenadas sociales, el más intenso retrato de la vida uruguaya, de su forma cotidiana de existencia colectiva, con una economía *gastada y virgen* y con un estado en ruinas (la rapiña de las maquinarias y herramientas por parte de los empleados parece una cruel expresión de una subsistencia nacional que se disputa el organismo inservible), de una sociedad en la que cárcel y burocracia son sólo sinónimos de una misma impotencia histórica.

Hay aspectos sociológicos que han sido captados por el autor con singular penetración, independientemente de toda elucidación conceptual. En primer lugar está esa mezcla de capital productivo y de riqueza suntuaria que ha sido tan característica de los potentados hispanoamericanos. Entre el astillero y la casa de Petrus hay un abismo transitado por valores contrapuestos. Esas estatuas blancas del jardín son mudos testigos de una ostentación dirigida al vacío, son casi vestigios del mausoleo nunca construido por Petrus. Presencias del lujo, objetos suntuarios, proyectan su vanidad sobre el astillero vecino. Pues otra paradoja más de esa construcción siempre inútil es que debe ser pensada, más que como una cristalización del capital productivo, como una fantasmagoría de la inversión suntuaria. Profundicemos este nuevo absurdo: gris, sucio, con cemento y con hierro, la ruina del astillero es en sí un monumento del lujo. Porque lujo y ruinas son —toda América Latina lo sabe con certeza— sinónimos rigurosos, los términos permutables de una ecuación histórica.

En segundo lugar, la empresa de Petrus exhibe también, como rasgo anacrónico, una apariencia de capitalismo familiar. Jeremías Petrus, S. A., o Jeremías Petrus & Cía.: sí, pero hasta el capataz de la construcción es uno de esos *criados,* como se llamaban precisamente los empleados de las primeras asociaciones de hombres de nego-

cios en el mundo hispánico (21). Lejos todavía de su proyecto industrial, a través de esta consistencia familiar (en que los empleados de la empresa mantienen relaciones de amistad y en que el gerente general aspira al amor de la hija del patrón), se define una organización que es, pese a sus emanaciones de ostentación y de lujo, de veras primitiva, subdesarrollada en suma. Pues, quizás, lo más esencial en la descripción de Onetti sea el montaje de experiencias históricas que promueve. Organización atrasada del negocio; ética que, siendo Petrus judío y todo, responde más bien al capitalismo individualista moderno; circunstancias ambientales que hacen imposible la floración de esos intentos: todo lleva a que veamos, en la figura de Petrus y su pobre, desmesurada ambición, una suprema contra-imagen del capitalista criollo.

INDOLE DE LO SOCIAL

La más grave incomprensión de Onetti surge cuando los críticos, en su inmensa mayoría, caen en el juego que Onetti les establece. A pesar de sus categóricas declaraciones —¡no hago novela social!, dice Onetti en resumen— no hay escritor hispanoamericano actual que posea un mayor coeficiente de verdad social. Lo que pasa es que es necesario situar el plano justo en que se instala la visión y las técnicas que caracterizan esta singular aprehensión de las condiciones sociales de existencia de la realidad uruguaya. Como novelista grande y verdadero que es Onetti, no puede dejar de expresarlas en su obra. Allí, en el mundo de Puerto Astillero, conviven la casa de Petrus y la casilla de Gálvez, el negocio del Belgrano y el antro del Chamamé. ¿Cómo no ver en ellos efectivas diferencias sociales? Hay lujo, hay riqueza por un lado: es decir, ruinas por el otro. Hay locura, por un lado, locura de poder y de la histeria; por el otro, es el reino del frío, del hambre, de la miseria. Son palabras que se pronuncian a cada rato en el texto, en este libro «tan existencial». A cada rato, en cada momento del libro, Petrus promete más dinero falso, y Larsen va gastando sus pocos centavos reales, sus pocos haberes del tiempo de *macró* (la joya que vende en Mercedes y que le reporta cuatrocientos pesos). No son signos desdeñables todos ellos. Hablan de una consistencia concreta de los dolores y sufrimientos de estos hombres. Cuando Larsen penetra en la pieza de Josefina, se lamenta diciendo: «Nosotros los pobres» (22). Ironía; por cierto; pero esa misma ironía revela la necesidad de conjurar una evidencia insoportable.

---

(21) Véase el gran libro de Henri Lapeyre: *Une famille des marchands, les Ruiz*, Colin, París, 1955, p. 156.

(22) *Cit.*, p. 154.

Por supuesto, lo que provoca el desconcierto y la ilusión óptica de la mayor parte de la crítica es el sesgo que imprime Onetti a su visión, el tono, su particular manera. Podemos radicar esta especificidad onettiana en el uso de tres técnicas, las de espacialización, inmovilización y aglutinación. Son las versiones rimadas de una misma tendencia configuradora.

Técnica de espacialización

Antes que una viva confrontación de las fuerzas sociales, lo que nos muestra Onetti es una inerte contigüidad, una coexistencia sobre un mismo plano. El protagonista se desplaza de una a otra esfera, pero nada cambia, nada se modifica cuando cruza esas fronteras. Mejor: territorios separados en verdad, contrapuestos en todo, no hay fronteras sensibles entre ellos. Son apenas una superficie plana que se repliega neutramente en mansión o en casucha, en las formas de la prepotencia o de la humillación.

Técnica de inmovilización

Todo es pasivo en la novela, que reitera una misma fijeza, que elimina con ahinco las variaciones del dinamismo. Encuentros de Larsen con la hija de Petrus, presencia del mismo en la casilla, viajes lentos por el río. La inercia es la gran fuerza de esta novela, que comprime las energías, trazando y calcando un ritmo a contra-corriente. Esta sensibilidad opera en todos los planos y detalles del texto:

> ... fue caminando lentamente (...) por la rambla desierta hasta el muelle de pescadores. Desdobló el diario para sentarse encima, estuvo mirando la forma nublada de la costa de enfrente, el trajinar de camiones en la explanada de la fábrica de conservas de Enduro, los botes de trabajo y los que se apartaban, largos, livianos, incomprensiblemente urgidos, del Club de Remo (23).

Desde cualquier punto de vista que leamos estas líneas, estamos ante un pasaje de antología. El escritor succiona la realidad *(rambla desierta)*, la despotencia, le quita volumen y peso, la hace abstracta *(forma nublada)*. La perspectiva de contemplación, más bien sedentaria, colabora eficazmente en esas funciones; pero sobre todo la sutil contigüidad de especies efectivas de trabajo productivo *(los botes de trabajo)* con manifestaciones de la energía improductiva. Esos botes de remo, *incomprensiblemente urgidos*, irrealizan el movimiento,

(23) *Cit.*, p. 8.

lo convierten en un dinamismo sin causa; son en el fondo lentitud, signos de una ontología de lo estático.

Técnica de aglutinación

Suerte de gran lienzo invernal, *El astillero* es una sola mancha, sin color y sin relieve. No hay articulación ni jerarquía, todo se hace magma al borrarse los límites y fronteras. El tono lo da el tiempo estacionario en que transcurre la novela, que se despliega desde fines de otoño hasta los anuncios premonitorios de la primavera. Este retrato natural, meteorológico, es lo que hace compacto y sin intersticios el tejido del relato. La lluvia, el frío, la humedad, las nubes detenidas o mecidas por el viento, la escarcha a veces, son los elementos permanentes que van mutando sobre el fondo de la monotonía invernal. Se construye así —se amasa— un personaje que es sólo emanación del clima, una especie de figura atmosférica que es sólo un nudo más en esta tela invernal.

Espacializado y vuelto plano; pasivo e inerte; aglutinado y comprimido, el mundo de *El astillero* nos pone ante una visión de la sociedad que participa de estos valores, que hace coincidir su imagen con estos resultados técnicos.

HISTORIAS SECUNDARIAS

No es muy exacto llamar a ciertas unidades de la trama historias secundarias o menores, pues de hecho, dada la ausencia de jerarquía que hemos señalado, no existe en verdad subordinación lógica sino para un análisis a posteriori. Retenemos el nombre, sin embargo, por tratarse de fragmentos episódicos, escenas que se diluyen rápidamente en el espacio narrativo.

El Tiba

Es el barco de destino desconocido, que no se sabe si se perdió alguna vez en El Rosario o quedó para siempre reparándose en un astillero de Londres. Larsen se obsesiona por la suerte de ese barco que sólo conoce mediante un antiguo documento, que data de años atrás.

La historia cumple, en la novela, una triple función. Técnicamente liga al protagonista con el mundo de la casilla, permite iniciar las relaciones de Larsen con sus empleados fuera del marco del astillero. Psicológicamente nos sitúa ante mecanismos elementales de los per-

sonajes, los que pasan a depender de las imágenes que las letras suscitan. El procedimiento es el mismo que lleva a Larsen, a comienzos de la novela, a imaginar al boticario Barthé a partir solamente de un letrero en la puerta de la farmacia (24). Por su contenido, la historia del barco enlaza claramente con la representatividad general del asunto, coadyuva a ella, a través de esa fantasmal condición transatlántica de *El Tiba.*

La cartulina verde

Representativa también por su significación burocrática —la reducción de todo, incluso de los sentimientos y la vida emocional a la realidad del papel—, la cartulina verde permite dinamizar casi tóda la penúltima parte de la anécdota de *El astillero,* hasta el suicidio de Gálvez. Más que la venganza concreta de Gálvez contra Petrus, el título falso representa para su posesor el detentar una venganza siempre posible, la irreductible posibilidad de la venganza. De ahí la tenacidad con que Larsen se la disputa, llegando a coincidir el papel con la seducción que el *macró* ejerce sobre la mujer.

Las dos polveras

No hay historia más enigmática que ésta en *El astillero* y hasta en toda la obra de Onetti. Es posible pensar que no es uno de los sentidos menores de esta anécdota el ironizar las cristalizaciones argumentales, el conducir el suspenso a su nivel más banal. Sin embargo, cuando bien se mira, se ve que la escena, perfectamente redondeada en un capítulo (25), está dotada de otras significaciones.

Típicos objetos de mal gusto, esos objetos dorados, idénticos, que Larsen ofrece primero a Angélica Inés y luego a la mujer de Gálvez, tienen que ver sin duda con su historia de *macró,* pero también con algo más. Dorados, ellos representan un brillo falso de que Larsen se deshace para buscarlo más allá, en esas ventanas doradas de la casa de Petrus. Recuerdos, como se llaman en la lengua sentimental, son en verdad objetos fetiches, condensaciones sentimentales del individuo. Larsen difunto, es posible pensar que para las dos mujeres esas polveras serán efectivamente eso, recuerdos póstumos. Pero, antes que nada, hay en ese juego de las dos polveras una sensibilización de esas postulaciones simultaneas y antitéticas a que Larsen está sometido y a que ya nos referimos, la del mundo de Petrus y

(24) *Cit.,* p. 6.
(25) *Cit.,* pp. 39-47.

el mundo de Gálvez. Este burócrata que vive de cuotas mensuales irreales, que cumple un horario de oficina, gasta su último dinero en mostrar, a quien sepa ver, cómo se bifurca su vida, desgarrada como toda esa franja de clases medias que viven entre la fogata humilde y las luces doradas de arriba, entre una riqueza y un poder que les son inaccesibles y una miseria familiar y segura que es su única, desmedrada verdad.

JAIME CONCHA

University of Washington
Dpt. of Romance Languages
SEATTLE, Washington 98195

IDENTIDAD Y METAMORFOSIS DEL TIEMPO EN «EL ASTILLERO»

Para Philippe y Carmen Moreau

«Yo estoy tirado, y el tiempo se arrastra, indiferente, a mi derecha y a mi izquierda» (1). Esta afirmación de la primera novela de Onetti, en la que, además, se manifiesta una angustiosa preocupación por el pasado («Detrás de nosotros no hay nada. Un gaucho, dos gauchos, treinta y tres gauchos») (2), pone de relieve la atención que, desde un comienzo, prestó este autor a las coordenadas temporales de la existencia y, en este caso, a través de la conciencia de su personaje Eladio Linacero, a la presencia del tiempo en la narración.

Tal preocupación se hipostasiará —como es sabido— en el mito de *la muchacha*, de la irrecuperable juventud, que tantos relatos onettianos ilustran con abundancia.

Hay una novela, sin embargo, a la que la crítica ha dejado huérfana de exégesis en lo que al funcionamiento de sus coordenadas temporales refiere, y este hecho es muy sorprendente, pues se trata nada menos que de una de las más perfectas creaciones onettianas, una de sus mayores obras: *El astillero*.

Nosotros creemos, por el contrario, que el tiempo constituye uno de los códigos de lectura de esta novela. A su demostración, y al análisis de sus manifestaciones dedicaremos, pues, las líneas que siguen.

I. EL TIEMPO COMO UNO DE LOS TERMINOS EN EL PROGRAMA DE APERTURA

I.1 *Los códigos de lectura*

El crítico nunca es un lector inocente, por el contrario, su tarea —si realmente se propone un análisis científico de la obra— mucho se parece a la del matemático que, puesto a ordenar un polinomio, observa atentamente los monomios que le permitirán reformularlo.

(1) J. C. Onetti: *El pozo* (Montevideo, Arca, 2.ª ed., 1965), p. 55.
(2) *Idem*, p. 48.

Vuelca en esta operación la memoria de la lectura de tantos otros polinomios e igualdades precedentes. Por eso, el lector atento de *El astillero* no dejará de ver que la opción inicial de Onetti, al abrir el discurso de su novela, consiste en dar una ubicación del relato en el tiempo:

> Hace cinco años, cuando el Gobernador decidió expulsar a Larsen (o Juntacadáveres) de la provincia, alguien profetizó, en broma e improvisando, su retorno, la prolongación del reinado de cien días, página discutida y apasionante —aunque ya olvidada— de nuestra historia ciudadana (3).

Las tres primeras palabras están destinadas, pues, al tiempo: «Hace cinco años (...)». Pero, significativamente, tras la referencia a la expulsión de Larsen, el narrador se detiene en una profecía. A exponer su contenido, a explicar la forma en que fue hecha y la actitud de Larsen —principal destinatario del vaticinio— dedicará el resto del primer párrafo.

Ahora bien, una *profecía* admite un doble análisis semántico. En cuanto lexema, que podemos dividir en semas (4), y en cuanto mensaje, cuyo contenido podemos estudiar.

Desde el primer punto de vista, escribimos:

profecía = anuncio del futuro,

lo cual nos revela la existencia de dos semas: conocimiento (anuncio) y tiempo (futuro).

Por lo tanto:

profecía = conocimiento + tiempo

$$L = S_1 + S_2$$

Pero el conocimiento se inscribe en un eje semántico (o categoría sémica) cuyos polos son *ignorancia* vs. *conocimiento*. Y el futuro es, precisamente, uno de los polos del eje temporal (*pasado* vs. *futuro*) que incluye un punto neutro, el *presente*. (Así como el eje *ignorancia* vs. *conocimiento* admite un punto neutro: la *ambigüedad*).

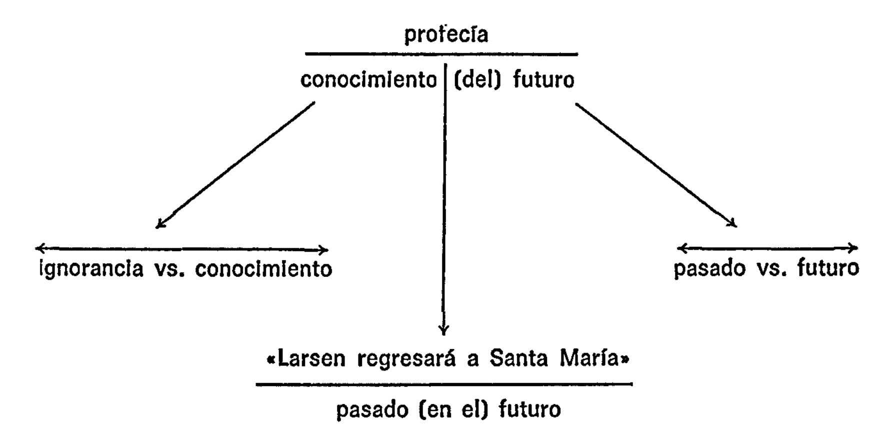
Veamos ahora el análisis del mensaje profetizado. ¿Qué dice la profecía. Dice que Larsen regresará a Santa María. Hay aquí un juego *pasado/futuro* que no podemos pasar por alto. Una profecía —lo hemos visto— está, normalmente, abierta hacia el futuro; sin

(3) J. C. Onetti: *El astillero* (1.ª ed., Compañía General Fabril Editora, Buenos Aires, 1961), p. 11. De ahora en adelante nos referiremos siempre a esta edición.

(4) Seguimos a A. J. Greimas: *Sémantique Structurale* (Larousse, París, 1966), pp. 18 a 39.

embargo, la que ahora nos ocupa vaticina un regreso, es decir, la repetición del pasado en el futuro. También aquí, pues, el eje temporal manifiesta su presencia en la narración.

Creemos poder dar mayor claridad al análisis realizado si lo resumimos en el siguiente esquema:



Vemos surgir, así, dos ejes (*ignorancia* vs. *conocimiento; pasado* vs. *futuro)* que se postulan, desde las primeras manifestaciones del discurso, como dos posibles códigos de lectura de la novela.

Deseamos aclarar, de inmediato, que sólo nos ocuparemos, en el presente trabajo, del segundo código propuesto: el del tiempo. Intentaremos, primero, relevar sus manifestaciones en el capítulo de apertura de la novela que, por ser el primer conjunto coherente de señales que el autor entrega al lector, podemos considerar como *programa* de toda la obra.

I.2 *La sobrecarga del pasado*

«Hace cinco años (...)», dice, pues, el narrador al comienzo de *El astillero,* y ubica así el relato en el pasado, en un momento cinco años anterior al discurso.

En el párrafo siguiente, salta por sobre ese tiempo y se coloca «cinco años después de la clausura de aquella anécdota» (p. 11). O sea, que en este momento de la narración, discurso y relato coinciden en el eje temporal: está claro que cinco años después de hace cinco años, es el presente. Sin embargo, todas las acciones referidas en este párrafo lo están mediante verbos conjugados en pretérito indefinido, que las ubican, por lo tanto, no en el presente, sino en el pasado:

De todos modos, cinco años después de la clausura de aquella anécdota, Larsen *bajó* una mañana en la parada de los omnibuses que llegan de Colón, *puso* un momento la valija en el suelo [...], y *empezó* a entrar en Santa María [...] (p. 11. La cursiva es nuestra).

En el párrafo siguiente se nos dice que:

Tomó el aperitivo en el mostrador del Berna [...]. *Almorzó* allí [...]. *Se cambió* después a una mesa próxima a la puerta [...] (p. 11-12. También aquí, la cursiva es nuestra).

Esta insistencia en el uso del pretérito nos parece tanto más significativa cuanto que—como hemos visto—la acción se está desarrollando al mismo tiempo que el discurso, por lo tanto, en el *ahora* de la narración. Exigiría, en consecuencia, ser redactada en presente. Esta particularidad gramatical crea, pues, un importante efecto sobre el eje temporal: desplaza el presente hacia el pasado.

Si bien se mira, este fenómeno coincide estructuralmente con lo que nos había revelado el análisis semántico de la profecía. Pues si definimos el eje temporal por la oposición dialógica *pasado* vs. *futuro* (con un punto neutro, de equilibrio de ambos polos: el *presente),* veremos que en la narración hay una manifiesta sobrecarga del pasado: reaparece en el futuro (la profecía vaticina un regreso), y el punto neutro *(presente),* por su parte, es sustraído, por una particularidad gramatical, de su ubicación natural en el eje temporal y se ubica, así, en el pasado.

Significativamente, los cuatro últimos párrafos del capítulo subrayan este desplazamiento del presente hacia el pasado, pues todos ellos se abren con un verbo redactado en pretérito indefinido:

—Pagó el almuerzo [...] (p. 12).
—Insinuó después una excursión [...] (p. 13).
—Disputó benévolo con el barman [...] (p. 13).
—Salió del hotel [...] (p. 13).

Seguimos estando, sin embargo, cinco años después de hace cinco años, es decir, en el presente, en lo que hemos llamado el *ahora* de la narración.

Pero esta sobrecarga del pasado, que hemos puesto de manifiesto por una particularidad del discurso, también se proyecta sobre el relato. Al referirnos el primer paseo de Larsen por Santa María, en su regreso a la ciudad, el narrador nos dice:

> Caminó sobre los cuatro costados y las dos diagonales de la plaza como si estuviera resolviendo el problema de ir desde A hasta B empleando todos los senderos y sin pisar sus pasos anteriores [...] (p. 12).

Sin embargo, lo que hace Larsen es, precisamente, pisar escrupulosamente sus pasos anteriores, es decir, los de hace cinco años: regreso al Berna, pago del almuerzo con la «exagerada propina de siempre», «reconquista» —como significativamente dice el texto— de la pieza en la pensión de encima del Berna.

Una sola variante, que no desvirtúa el pasado: su llegada al bar del Plaza, «que no había visitado nunca cuando vivió en Santa María» (p. 13). Pero también aquí, por oposición, se marca en el discurso la presencia del pasado.

I.3 *Las otras formas del tiempo*

I.3.0. En lo que hemos visto, es manifiesta la vinculación del presente y el futuro con el pasado, en una traslación del relato, provocada por la sobrecarga en uno de los polos del eje temporal de la narración.

Hay, sin embargo, otras formas de pautar el tiempo en este capítulo de apertura.

I.3.1. La primera apunta desde las palabras iniciales: «Hace cinco años (...)». Con ellas surge un sistema cronológico: el de la historia de Santa María, que se manifiesta en hechos: «cuando el Gobernador decidió expulsar a Larsen (o Juntacadáveres) de la provincia (...)».

Hay, por lo menos, dos otras manifestaciones de este sistema de notación temporal en el capítulo que estamos analizando. Al referirse a los camioneros del Berna, el narrador anota:

> Ahora éstos disputaban al ferrocarril las cargas hasta El Rosario y los pueblos litorales del Norte (p. 12).

Y luego, en el paseo de Larsen, se nos habla de «la descuidada calle en cuyo final está la casita con balcones celestes, alquilada ahora por Morentz, el dentista» (p. 13).

Se trata, en ambos casos, de hechos ajenos en cierta medida al relato, por lo menos en el sentido de que no lo alteran manifiestamente. Pero cumplen otra función: lo engarzan en la historia de la

ciudad, es decir, integran su cronología a otra, de límites más vastos, en cuyo devenir el relato queda subsumido: la evolución histórica de Santa María.

Es bueno notar, sin embargo, que sólo en uno de los dos casos citados, el *ahora* de la narración se expresa en presente: el primero, usa el pretérito imperfecto; en el segundo, el presente de la voz pasiva. También aquí, el discurso desplaza el presente del relato hacia el pasado, pero surge una particularidad —que no desarrollaremos—, pero que puede observarse en todo el discurso: el presente de la narración no coincide con el presente del narrador. El discurso se instala entre ambos y rechaza hacia el pasado al presente del relato, lo que contribuye a la sobrecarga del pasado como polo del eje temporal de la narración.

I.3.2. En esa historia más vasta de la ciudad, dijimos, queda subsumido el relato. Pero no por ello el discurso deja de pautar su propia cronología: sabemos, por ejemplo, que Larsen llega de regreso a Santa María un domingo, al mediodía; que sale a pasear después de la siesta, que visita el bar del Plaza —con toda exactitud— a las «siete y media» (p. 13) y que nadie lo vuelve a ver hasta quince días más tarde —otro domingo— «cuando terminaba la misa de once».

Hay, pues, una clara voluntad del narrador por acotar, dentro de la cronología más vasta de la historia de la ciudad, la otra, menos extensa, del relato. De ahí, la minucia en señalar días y horas. Veremos luego en qué medida este sistema de notación, adelantado en el capítulo de apertura, funciona como programa para el resto de la novela.

I.3.3. Hemos dicho que Larsen regresa a la ciudad un domingo a mediodía. El narrador nos dice, además, que esto ocurrió a «fines de otoño» (p. 12). Nos parece significativa esta manera de indicar el tiempo. Pudo haber dicho, por ejemplo, «a fines de mayo», o a «principios de junio», y habría usado entonces como referencia la cronología lineal del calendario, a la que recurrirá, por otra parte, en otros momentos de la narración. Pero no, aquí toma como punto de referencia el tiempo de las estaciones, es decir, un tiempo cíclico, en el cual —como en la profecía— el pasado vuelve a aparecer en el futuro. Nos limitaremos, por ahora, a destacar esta coincidencia estructural entre el tiempo de la narración y el tiempo natural de las estaciones del año. Luego veremos su importancia en el funcionamiento de la novela.

I.4 *Balance y transición*

Tenemos, pues, como síntesis del programa del tiempo —que hemos elegido aquí como código de lectura— en el primer capítulo de *El astillero,* dos manifestaciones: un tiempo lineal, en el que se inscriben la historia de Santa María y la cronología del relato, y otro, cíclico, ejemplificado por las estaciones del año, al que pertenece el relato mismo (el contenido, si se prefiere esta terminología). Y, por lo que hemos visto, la sobrecarga del pasado hace que ese polo del eje temporal desempeñe un papel rector sobre el presente y el futuro.

Veremos ahora cómo se cumplen, en el desarrollo de la novela, estos postulados del programa de apertura.

II. DEL PROGRAMA AL DESARROLLO

II.1 *Reiteración, ucronía y arquetipos*

II.1.1. Si los hechos futuros no constituyen, en definitiva, tal como lo quiere el ciclo de las estaciones y el contenido de la profecía inicial, más que la hipóstasis de hechos pasados, inevitablemente, entonces, Larsen —y los demás personajes de *El astillero*— se verán obligados a repetir lo que ya han hecho, días, meses, años u horas antes.

Así, después de haber pisado minuciosamente sus pasos anteriores en Santa María, Larsen estrena una nueva conducta: el viaje a Puerto Astillero. Pero incluso así, innovando, se ve obligado a repetirse, pues se nos dice que «viajó leyendo en el diario lo que ya había leído de mañana en la cama de la pensión (...)» (p. 16).

Y en este viaje, además, es incapaz de proyectarse hacia un tiempo nuevo. Al contrario, lo que vuelve es su pasado:

> Pensó en algunas muertes y esto lo fue llenando de recuerdos [...] (p. 16).

Por eso no es extraño que lo veamos, más tarde, pensando en «años muertos y pernod legítimo» (p. 18).

Naturalmente, tenemos aquí la manifestación más espontánea del pasado: los años vividos que invaden la memoria de un hombre ocioso. Pero cuando surja como primera preocupación de Larsen su vinculación con la hija de Petrus, sólo obtendrá

> una serie de encuentros, casi idénticos y tan semejantes que podrían haber sido recordados como tediosas repeticiones de una misma escena fallida [...] (p. 24).

Lo que aquí se plantea, pues, es el tema de la repetición del pasado por la serie de encuentros entre Larsen y Angélica Inés. Basta entonces que un hecho se haya producido para que esto provoque su repetición, para que en cada hecho presente sólo aparezca el hecho pasado. De ahí la sensación de irrealidad que invade al personaje:

> Era cada vez, y cada vez más descorazonador, como soñar un viejo sueño (p. 163).

Esta última expresión («soñar un viejo sueño») nos parece especialmente significativa. Pues, en primer lugar, sustrae a un hecho de la vida real (del espacio exterior, si se prefiere) y lo integra a la conciencia del personaje (espacio interior). Pero lo integra como un *viejo* sueño, destruyendo así todo posible orden cronológico en la relación de los hechos. Porque si el presente es igual al pasado, y otro tanto ocurre con el futuro, el eje temporal queda reducido a un único polo; la oposición dialógica *pasado* vs. *futuro*, que debía sostenerlo, se quiebra y entonces de la irrealidad pasamos a la ucronía: «Hace cinco años (...)», sí, ¿pero a partir de qué presente, si éste se pierde en el pasado? Y el presente del narrador mal puede servir de punto de referencia, por su relación falsa —estrictamente pasatista— con el presente de la narración, que pauta el regreso de Larsen a Santa María.

II.1.2. Claro que si todos los hechos se repiten, y no son otra cosa que la reiteración indefinida de un viejo sueño, las personas también tendrán que ser simples repeticiones de rostros del pasado. Y así ocurre, efectivamente:

> En realidad, no estaba con ellos, sino con reproducciones de fidelidad fluctuante, de otros Gálvez y Kunz, de otras mujeres felices y miserables, de amigos con nombre y rostros perdidos [...] (p. 57).

También aquí, el pasado es quien proporciona las figuras del presente. Pero esta línea debe desembocar, si se la lleva a sus extremos lógicos, a la existencia de un arquetipo, de una primera, única experiencia, de la cual derivan todas las demás:

> Ahora, por ejemplo, cuando todo empieza a terminar; la loca de la risa en la glorieta y el bicho éste con un sobretodo de hombre sujeto por un gancho. Son una sola mujer, lo mismo da. No hubo nunca mujeres, sino una sola mujer que se repetía, que se repetía siempre de la misma manera (p. 93).

En esta cita, la pluralidad, la diversidad quedan excluidas, se las ubica en *nunca*, es decir en la nada temporal. A este *nunca* se opone, en el discurso, el *siempre* de la repetición, cuya reproducción («se repetía, se repetía siempre (...)» enriquece el semantismo de esta identidad eternamente reiterada. Cada mujer nueva no es, en realidad, más que la reproducción de un arquetipo, de una sola mujer, relegada entonces al pasado más lejano en la vida de Larsen. Así como Kunz y Gálvez eran, también, reproducciones de perdidos arquetipos.

II.1.3. La reiteración de ese eterno pasado provocará, en otro plano, un conocimiento que, en vez de profecía, no será más que memoria:

> Pudo verse, por segundos, en un lugar único del tiempo; a una edad, en un sitio, con un pasado. Era como si acabara de morir, como si el resto no pudiera ser ya más que memoria, experiencia, astucia, pálida curiosidad (p. 61).

Claro que también hay, en el tiempo, arquetipos de la eternidad. Son dos y bien conocidos: el cielo y el infierno. Los sucesivos gerentes que Petrus obtiene para el astillero en ruinas, por ejemplo, al abandonar la empresa,

> volvían, nunca del todo lúcidos, nunca verdaderamente liberados, de un particular infierno creado con ignorancia por el viejo Petrus (p. 104).

Por eso, antes se nos había dicho que en el astillero,

> no había nada más, *desde siempre y para la eternidad,* que el ángulo altísimo del techo [...] (p. 42. La cursiva es nuestra).

Y hay una suerte de obsesión de la eternidad en el texto, y principalmente en Larsen, quien aparentemente necesita ubicar lo que mira en un arquetipo temporal. Así, en su primera visita a la glorieta, ve la casa de Petrus como «la forma vacía de un cielo ambicionado, prometido» (p. 27). Y más tarde, en su visita al *Chamamé,* piensa que un lugar así,

> siempre en medianoche de sábado, sin pausa, sin músicos mortales que callaban en la madrugada [...] era el infierno que le tenían destinado desde el principio del tiempo [...] (p. 160).

Es interesante notar, además, que estamos muy lejos, aquí, de la angustia provocada por el fluir del tiempo o la pérdida de la juventud, tal como se la ve, por ejemplo, en la literatura del siglo XIX, o en tantas otras ficciones de Onetti. Por el contrario, lo que provoca angustia, en esta novela, es la reiteración permanente del pasado, esta suerte de eternidad a término (si cabe el oxímoron) en que queda encerrado el personaje. De ahí, tal vez, que mientras sólo hay un cielo (la casa de los pilares, junto al río), la novela ofrece dos versiones del arquetipo infernal: el astillero en ruinas y el imaginario *Chamamé* entrevisto por Larsen. El infierno es el pasado eternamente reiterado.

II.1.4. Pero hay, también, otra forma de la eternidad o, por lo menos, de la inmovilidad temporal. Ella consiste en sustraer a un personaje del devenir de la novela e introducirlo en un cuadro o una imagen (5).

Ya en la entrevista de Larsen con Díaz Grey se insinúa este procedimiento. Primero, el médico imagina a su visitante como un paciente asiduo, de larga data, lo cual introduce, una vez más, la reiteración de hechos pasados:

> Se mueve como si conociera de memoria el consultorio, como si esta visita fuera el calco de muchas noches anteriores (p. 98).

Sin embargo, Larsen nunca había estado antes en el consultorio de Díaz Grey. Lo que ocurre es que la reacción del pasado es tan fuerte que, aun cuando innova, Junta actúa como si calcara gestos ya realizados. Y se insinúa así el procedimiento a que nos referíamos: la idea de la reiteración de hechos pasados lleva al médico a insinuar la transformación de la escena en lámina, en cuadro, que se pone a describir:

> El rincón del biombo más allá de su hombro izquierdo, la camilla donde estiró el sobretodo como a un muerto —el sombrero encima de una plana cara invisible— los estantes de la biblioteca, las ventanas donde vuelve a golpear la lluvia (p. 98).

Pero si aquí el procedimiento simplemente se insinúa, más adelante se cumplirá acabadamente. Esto se produce cuando Díaz Grey evoca las dos oportunidades en que debió asistir a Angélica Inés:

(5) Onetti algo había adelantado de esto en diversos momentos de *La vida breve*, en particular en el capítulo VII de la primera parte, que se llama, significativamente, «Naturaleza muerta».

La segunda vez [...] no era ahora precisamente un recuerdo. O era que el momento vivido estaba olvidado, irrecuperable, y lo sustituía —inmóvil, puntual, caprichosamente coloreado— el recuerdo de una lámina que el médico no había visto nunca y que nadie nunca había pintado (p. 134).

Es tan fuerte la sustitución del recuerdo por la lámina, que se nos dice que «un niño hubiera podido recortar la figura del viejo Petrus y pegarla en un cuaderno (...)» (p. 135).

Ahora el procedimiento cobra toda su claridad. Marcado por la sobrecarga del pasado, un hecho es sustraído al fluir del tiempo y fijado en una lámina, donde no puede haber, naturalmente, ninguna modificación temporal. Significativamente, al terminar la descripción del cuadro, el narrador nos dice que, en la lámina, «era una tarde inmóvil». El adjetivo explicita claramente el proceso de *inmovilización* del tiempo.

II.1.5. Estas son, pues, las manifestaciones de la sobrecarga del pasado en el desarrollo de la novela. Vemos que se cumple lo anunciado en el programa de apertura. Nos queda entonces por analizar las manifestaciones de la cronología lineal (historia y relato) y del tiempo cíclico de las estaciones del año. A ello dedicaremos brevemente las líneas que siguen.

II.2.1. La cronología del relato resulta a veces de una gran precisión:

—Dos días después de su regreso [...] (p. 15).
—Estuvo [...] dos semanas después en el atrio [...] (p. 23).
—La Gerencia de 8 a 12, de 3 a 6 (p. 58).
—Era un jueves [...] (p. 177).

Pero en otras oportunidades el narrador opta por una cronología ambigua, imprecisa: «En aquellos días Larsen bajó hasta Mercedes (...)» (p. 59).

O mejor aún:

«Hubo, es indudable, *aunque nadie puede saber hoy con certeza en qué momento de la historia debe ser colocada,* la semana en que Gálvez se negó a ir al astillero» (p. 83). (La cursiva es nuestra.)

Por tanto, si bien tenemos límites claros para la cronología del relato (entiéndase bien: de fines de otoño hasta comienzos de la primavera, pero sin que nadie pueda asegurar el año), los hechos no parecen muy rigurosamente ordenados y pueden cambiar su ubicación. Aunque jamás se destruye esta cronología para intentar ubi-

carlos en un tiempo mítico o arquetípico como vimos anteriormente. Aun cambiante, mantiene, pues, su condición lineal.

II.2.2. En cuanto a la evolución histórica de Santa María, ella también seguirá siendo lineal, insinuada en la narración por hechos en cierta medida laterales al relato:

—.La instalación de columnas del alumbrado (p. 17).
— La apertura de una nueva gomería (p. 95).
— La ampliación de la cárcel (p. 187).
— La historia (esta vez más detallada) de la isla de Latorre (p. 130).

También aquí, entonces, una cronología lineal, opuesta a la otra, en la que el tiempo se contrae o se inmoviliza en torno al polo del pasado.

II.3. Y finalmente, entonces, el tiempo cíclico de las estaciones. Es, sobre todo, el invierno golpeando el astillero con la lluvia y el viento. Pero ya al final del desarrollo se insinúa su transformación:

> Y como todo tiene que cumplirse, algunos notaron que las lanchas que bajaban se iban despojando de los pequeños soles de las naranjas cosechadas al Norte y en las islas [...] (p. 177).

Retorno cíclico; pues, de la primavera, anunciado por la propia naturaleza en la desaparición de los frutos del invierno.

III. LOS TERMINOS DE CLAUSURA

III.1. *Examen y recapitulación*

Tres son los episodios que elige el narrador para construir el capítulo de clausura, último conjunto de señales que entrega al lector.

Ellos son:

— Unión de Larsen y Josefina.

— Fuga de Larsen (tras la visión de la mujer de Gálvez, en el parto).

— Final dual (fuga hacia el Norte, muerte en El Rosario).

Pero antes de continuar con nuestro estudio, queremos sistematizar las distintas manifestaciones del tiempo relevadas en la novela, pues, como se verá más adelante, el texto (en cuanto lugar geométrico de los significantes y los significados) asume sincréticamente, en la clausura, las distintas variantes temporales insertas en la novela desde el capítulo de apertura.

Teníamos, según hemos visto, dos cronologías lineales: la de la historia de Santa María y la del relato. Teníamos, además, el tiempo cíclico de las estaciones del año, y otro, cíclico también, pero con una especial sobrecarga del pasado: cumple, según hemos visto y seguiremos viéndolo, una función rectora sobre lo narrado y una doble relación de rección y manifestación con el discurso de la novela.

En síntesis, pues:

1) *Tiempos lineales:*

a) Cronología de la historia de Santa María.

b) Cronología del relato.

2) *Tiempos cíclicos:*

a) El de los fenómenos naturales (estaciones del año).

b) Tiempo en el relato (rige el relato, rige el discurso y se manifiesta en él).

III.2. *Una fecha significativa*

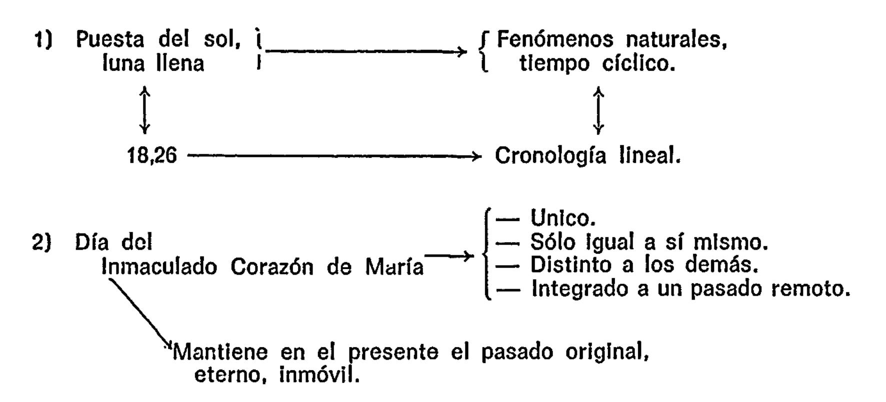
Cuando el desarrollo de la novela está por culminar (y nos encontramos, en consecuencia, a las puertas de su clausura), el narrador introduce una curiosa referencia al tiempo:

> (Larsen) fue a colocar la cara junto a la hoja del almanaque en la pared. Así, despreocupado, supo que el sol se había puesto a las 18.26 y que la luna era llena y que estaba, él y todos los demás, en el día del Corazón Inmaculado de María (p. 167).

Es ésta una forma muy significativa de pautar el tiempo. Tenemos, primero, una referencia a fenómenos naturales que se inscriben en un tiempo cíclico: puesta y salida del sol, fases de la luna. Pero al decir «el sol se había puesto a las 18.26», el discurso sustrae ese hecho al tiempo cíclico de los fenómenos naturales y lo inscribe en la cronología lineal de un día. Por el juego de significantes y significados, el discurso logra, pues, la unión de dos de las variantes temporales de la novela. Pero además, y pese a hallarse ante un calendario, lo que Larsen lee no es la fecha del día (15 de agosto, si tal es el día), sino su nombre: del Corazón Inmaculado de María. En vez de un adjetivo numeral, un nombre propio. Y esto sustrae a la fecha en cuestión de la sucesión lineal de los días del año para darle un carácter único, propio, digno de un nombre que lo designe sólo a él entre los demás días. Pero no se nos dice, tampoco, por ejemplo, día del Equinoccio de Primavera (si lo hubiera sido), denominación

que lo habría incorporado a un tiempo cíclico, natural, sino que se le nombra del Corazón Inmaculado de María. Más allá de la lectura religiosa que la denominación inspira, podemos hacer aquí también una lectura del tiempo. En primer lugar, al vincularlo con un *hors-texte* religioso, proyecta a este día hacia un pasado formado por otros tantos días como éste, siempre idénticos, caracterizados, desde el fondo de los siglos, por haber sido el día del C. I. de María. Día único, como la mujer (mujer/María) que se repite, se repite siempre, según la fórmula de Larsen (6). Y además, Inmaculado, o sea, otra vez, siempre idéntico—sin mancha, sin alteración—referido a un pasado remoto, original, exterior al fluir del tiempo, porque, precisamente, lo ha inmovilizado, integrándolo, por el polo del pasado, a la eternidad.

Queda claro, pues, el proceso de sincretismo temporal manifiesto en esta secuencia del discurso. Tal vez el siguiente esquema permita verlo con mayor claridad:



III.3. *La rección del pasado*

Llegamos así, entonces, al primer episodio de clausura. Llama la atención en éste la reversibilidad de las funciones que en él se manifiestan. Al comienzo del desarrollo, cuando Larsen ve por primera vez Angélica Inés y a Josefina, el narrador nos dice:

> Larsen supo en seguida que algo indefinido podía hacerse; que para él contaba solamente la mujer con botas, y que todo tendría que ser hecho a través de la segunda mujer, con su complicidad, con su resentida tolerancia (p. 18).

(6) *Vide supra*, II.1.2.

Se definen, pues (y adquirirán creciente claridad con el desarrollo de la novela, tres funciones: Larsen, seductor; Angélica Inés, seducida; Josefina, instrumento. Si partimos de la terminología propuesta por Claude Bremond (7), tendremos:

Larsen → agente.
Angélica Inés → paciente.

Pero Josefina no llega a ser un «influenciador»; es, simplemente, un intermediario (8). En la clausura, sin embargo, vemos que el largo, sostenido romance de Larsen con Angélica Inés sólo habrá servido para que Josefina sedujera al inicial seductor. Ahora las funciones son:

— Larsen (seducido), paciente.
— Josefina (seductora), agente.
— Angélica Inés (instrumento), intermediario.

Podemos establecer, pues, un cuadro de doble entrada que relacione funciones y momento de la novela.

Funciones / Momento	Agente	Paciente	Intermediario
Apertura	Larsen	Angélica Inés	Josefina
Clausura	Josefina	Larsen	Angélica Inés

La relación función/momento de la novela nos induce, pues, a analizar la presencia del tiempo en esta reversibilidad de las funciones.

Cuando Josefina asume, por fin, su función de agente-seductor de Larsen, el narrador acota:

> Larsen comprendió; tal vez no él mismo: su memoria, lo que había permanecido arrinconado y vivo en él (p. 214).

«No él mismo», sino «su memoria». Una vez más, entonces, el pasado emerge en el presente. No es el Larsen de *ahora* (del mo-

(7) Cf. Claude Bremond: *Logique du récit* (Editions du Seuil, Collection Poétique, 1973).
(8) El término no pertenece a Bremond. Lo introducimos nosotros...

mento del discurso) quien comprende, sino su memoria, lo que ha quedado vivo en él del Larsen del pasado. Y a partir de aquí la narración del episodio acumula señales de la emergencia del pasado en el presente:

> Le miraba, *como en un reencuentro,* los ojos cínicos y chispeantes [...] (p. 214. La cursiva es nuestra).
> [...] quedó de pie, sintiendo en la cara el viejo, olvidado fulgor de la juventud, incapaz de contener la también antigua, torpe y sucia sonrisa [...] (p. 215).
> Se movía [...] olisqueando el aire de la tierra natal antes de morir (p. 215).

Y como es el pasado quien rige el relato, todo el episodio no es más que un reencuentro de Larsen con su propio pasado:

> Pensó que lo habían hecho volver a él mismo, a la corta verdad que había sido en la adolescencia. Estaba otra vez en la primera juventud [...] (p. 216).

De ahí que se nos diga que:

> Estar con la mujer había sido una visita al pasado, una entrevista lograda en una sesión de espiritismo [...] (p. 217).

Y por ahí apunta, claro está, una posible lectura freudiana de la novela:

> Estaba otra vez en la primera juventud, en una habitación que podía ser suya o de su madre [...] y cualquier cosa que hiciera no alteraría la sensación de fraternidad, el vínculo profundo y esposo (p. 216).

Larsen se transforma así, por la rección del pasado sobre el relato, en una especie de curioso Edipo sanmariano, «sordo y ciego», como se nos dice al comienzo de la novela, a los «reiterados vaticinios del frío, de los roces filosos de los yuyos, de la luz afligida, de los ladridos distantes» (p. 29) (9).

De cualquier manera, y más allá de esta posible lectura, que no es nuestra preocupación actual, nos interesa ver que en este episodio vuelve a aparecer el tiempo inmóvil, la eternidad:

---

(9) No es nuestra intención ahondar aquí esta lectura, pero señalamos que al igual que en el mito de Edipo, hay en el comienzo de *El astillero* un vaticinio, una profecía de regreso, que Larsen, aparentemente, no sabe interpretar.

> Larsen sintió que todo el frío de que había estado impregnándose durante la jornada y a lo largo de aquel absorto y definitivo invierno [...] acababa de llegarle al esqueleto y segregaba desde allí [...] un eterno clima de hielo (215).

Todos los tiempos vividos, el pasado lejano de Larsen y el invierno del astillero, se reúnen así en una nueva manifestación del sincretismo temporal que caracteriza a esta clausura.

III.4. *La ilusión del futuro*

El segundo episodio es más breve: Larsen ve a la mujer de Gálvez, sangrante, forcejeando en el parto, y huye como alocado. Pero, según dice el narrador, huye porque comprende y puede imaginar la «trampa» (p. 218).

¿Qué trampa puede ser ésta? El parto puede leerse de dos maneras: como creación de vida y como perpetuación de la especie. Las dos son manifestaciones del tiempo: la primera (creación) se abre hacia el futuro; la segunda (perpetuación) tiende a reiterar el pasado en el futuro. O sea, el parto es una metáfora del tiempo cíclico y del tiempo lineal. Puede aceptarse entonces que, al leer esta metáfora, Larsen huye de una nueva ilusión del futuro: sólo ahora puede comprender la trampa, que antes fue incapaz de nombrar (p. 36), porque el encuentro con Josefina se la ha mostrado.

III.5 *El final*

Llegamos, ahora sí, al final. Onetti nos propone una primera versión y luego otra, «mejor» que la precedente. Si bien se mira, las dos versiones sólo difieren en un hecho sustancial: la muerte de Larsen. Pero en las dos el tiempo está condensado, acelerado:

> Cuando pudo ver se miró las manos; contemplaba la formación de las arrugas, la rapidez con que se iban hinchando las venas.
> [...] estuvo mirando [...] la ruina veloz del astillero, el silencioso derrumbe de las paredes (218, 1.ª versión).
> Pudo imaginar en detalle la destrucción del edificio del astillero, escuchar el siseo de la ruina y del abatimiento (219, 2.ª versión).

El tiempo, así acelerado, se vuelve puntual. Y en oposición a esta transformación del tiempo aparece el ciclo de las estaciones:

> Pero lo más difícil de sufrir debe haber sido el inconfundible aire caprichoso de septiembre, el primer adelgazado olor de la primavera que se deslizaba incontenible por las fisuras del invierno decrépito (219).

Pero, ¿por qué debe ser esto «lo más difícil de sufrir»? Porque en el tiempo cíclico de las estaciones del año se está reflejando la ilusión de un futuro renovador (la primavera sustituye al invierno «decrépito»), ilusión de la que Larsen, precisamente, está huyendo, trampa en la que cayó a todo lo largo de la novela. Por eso, el aire de la primavera debe actuar sobre él como una tentación difícil de soportar, y un espejo difícil de mirar, en el que se ve resurgir al pasado en el futuro. Y si el resurgimiento de la primavera es hermoso, ya vimos que para Larsen el resurgimiento de su primera juventud, logrado en la entrevista con Josefina, lejos de alegrarlo, le transmite una vivencia de derrota: lo que él buscaba no era una metamorfosis rejuvenecedora del tiempo (mito éste esencialmente romántico, pero también no olvidarlo, esencialmente onettiano), sino la permanente identidad del tiempo renovador, sí, pero eterno, detenido, del «cielo», que es, para él, la casa de Petrus. Si no puede acceder a él es, lo hemos visto, por la inevitable rección del pasado sobre el futuro.

Queda una pregunta final: ¿por qué es «mejor» esta versión que, a diferencia de la primera, incluye la muerte de Larsen? Porque la muerte supone, precisamente, la inexistencia del futuro. Con ella culmina la rección del pasado sobre el relato: una vez Larsen muerto, todos sus episodios se vuelven pasado, y él mismo adquiere la fijeza propia de un documento, de una anotación en los libros de un hospital. Ultima metamorfosis del tiempo en la novela, la muerte de Larsen es también triunfo definitivo del pasado y acceso a la identidad.

GABRIEL SAAD

Residence «Carlitos I»
Av. du Président Kennedy
64000 PAU (France)

EL INHUMANO MUNDO DE LA RAZON
(Una interpretación de «El astillero»)

No era el tiempo de la esperanza, sino el de la simple espera.

J. C. O.

El astillero es no sólo la novela más perfecta de Onetti. Es también quizá aquella que mejor ilustra una de sus más pertinaces obsesiones. Todos los personajes de Onetti viven una visible contradicción entre un cierto perfeccionismo que los lleva a abismarse en el absurdo de su conducta, y un medio no exactamente hostil a esos personajes, pero sí indiferente en relación a ellos. La vocación de estos personajes no es así otra cosa que el resultado de un espejismo. En *El astillero* todos piensan y se comportan como si la empresa de Jeremías Petrus fuera todavía una sociedad en actividad. En realidad, se trata sólo de unas formas que han sobrevivido a su propia vigencia, paradójicamente apuntaladas por las obsesiones de quienes trabajan en o están vinculadas a ella.

La obstinación con que los personajes se aferran a una visión idealizada de la realidad cobra una distinta significación en planos diferentes. Por una parte, muestra la profundidad de los condicionamientos ejercidos sobre su conducta por unas estructuras sociales enajenantes. El tipo de capitalismo encarnado por Jeremías Petrus ya ha sufrido el colapso, pero las enajenaciones obradas por él lo han sobrevivido para resucitarlo bajo la forma de la fantasmagoría. Por otro lado, oblicuamente estos personajes han tomado hasta cierto punto conciencia de la precariedad y el equívoco esenciales de la situación, pero despojarse de estas últimas certezas significaría quedarse con las manos vacías. El engaño opera así como un seguro contra la posibilidad (siempre acechante) de la desintegración psicológica y moral.

Relacionado con esto está la curiosa nitidez, casi teatral por la claridad de los movimientos, de los periplos de estos personajes por el ámbito de sus alucinaciones. Aquí Onetti ha sabido superar uno de los obstáculos tradicionales en esta modalidad de literatura. Habitualmente, quienes describen personajes alucinados proyectan estas alucinaciones sobre el contorno, lo distorsionan más o menos sutilmente para convertirlo en el marco adecuado del relato. Onetti, tras

las huellas de Kafka, incurre en la descripción naturalista de estas alucinaciones. Vale decir, éstas carecen de una correlación objetiva exterior a la psicología de los personajes. Se trata de personajes alucinados en un mundo absolutamente normal, o cuya anormalidad, en todo caso, no consiste más que en ser el ámbito de ciertas inquietantes anomalías. Su realismo consiste así en practicar una descripción naturalista de los procesos de la mente, en atribuir una realidad a cosas que, sin existir por sí mismas, al existir en la mente de sus protagonistas de hecho participan de la realidad objetiva.

Tal vez el mayor acierto de Onetti resida en la habilidad diabólica con que ha conseguido excluir la racionalidad de estas conductas, pero dándoles a la vez el aspecto de conductas perfectamente racionales. Existen las motivaciones concretas de estas conductas, pero concretas sólo desde el punto de vista del personaje. Desde un punto de vista exterior a ese personaje, las motivaciones no son más que el resultado de un oculto terror al vacío asumido como una vocación. Los intereses en juego son triviales, y las técnicas desplegadas para materializarlos dan lugar a páginas de un naturalismo casi programático. Pero es esta cualidad de representación con el decorado equivocado lo que infunde la ambigüedad en las situaciones y acaba por colocarlas al borde de la indeterminación total.

A la vez, este aspecto delata las prevenciones de Onetti frente a esa novedad de las *boutiques* literarias parisienses conocida bajo el nombre de textualismo. La acreditada escuela sostiene, en la tradición del simbolismo exacerbado, que una sustitución de las palabras o los modos expresivos puede, como por arte de encantamiento, abrir las puertas de una nueva realidad. Se trata de una hipótesis atendible y hasta cierto punto verificable, pero su versión ortodoxa puede en el fondo sólo servir para fortalecer la vigencia de otra enajenación. Onetti hace que sus personajes operen esa sustitución de lenguajes, instala *su realidad* precisamente en el punto de disyunción entre las palabras y aquello a lo cual las palabras simulan referirse. No obstante, el desenlace de este desencuentro no es el acceso a ningún mundo oculto: constituye simplemente el camino de un nuevo caos, de una nueva frustración. Una mera sustitución de palabras parecería insinuar Onetti, afecta a la sociedad, a las estructuras humano-político-socio-culturales tanto como fijar en una botella de aceite de oliva una etiqueta de *cognac* y suponer que éste podría sentar muy bien con el puro y una taza de café.

El narrador alude al retorno de Larsen a Santa María como el diferido cumplimiento de una ambigua profecía. La novela está narrada desde una pluralidad de perspectivas, pero este misterioso narrador

colectivo apoya sus descripciones o insinuaciones en los contradictorios informes de distintos observadores a los que con frecuencia no identifica por su nombre. «Son muchos los que aseguran...», «Algunos insisten...», «Otros, al revés...». Esta básica ambigüedad narrativa tiene su contrapartida en la sigularidad de la sintaxis, monótona y oscilante, cuyos pesados adjetivos parecerían ajustarse a los torpes movimientos del protagonista. Faltan las conjunciones, abundan las comas y los relativos, y, en general, ya que el contexto de la obra se aproxima a la irreal decoración de los sueños, la sintaxis asume un ligero parecido con el automatismo de la escritura surrealista, procura más eslabonar hechos que practicar una valoración sobre ellos. El elusivo narrador (o narradores) de la novela sólo compromete su opinión en la verificación de peripecias mínimas: «Salió del hotel y es seguro que cruzó la plaza para dormir en la habitación del Berna.» El procedimiento es curioso, ya que contribuye a verificar la exactitud de hechos que en realidad no interesan para nada. Esta astuta corroboración de lo inocuo es utilizada por Onetti para trazar un vasto signo de interrogación en torno a una peripecia esencial cuya realidad nunca trasciende el plano de lo conjetural.

Las referencias a Larsen ponen de manifiesto el desacuerdo entre la calidad de su vestimenta y el deterioro actual de la misma, entre su visible cortesía y el deteriorado escenario en que ésta se ejerce, entre la precaria distinción de sus modales y la ausencia de unas circunstancias que los justifiquen. Las imágenes, más que proclamar la vigencia de la ruina, apuntan más sutilmente hacia una irrisión total de lo real. «Sin abandonar la piedra húmeda del muelle, almorzó pescado frito, pan y vino, que le vendieron muchachitos descalzos, insistentes, vestidos aún con sus harapos de verano... Separó de la corbata negra el alfiler con perla para limpiarse los dientes... Cuando se levantó, hizo correr dos dedos ensalivados por la raya de los pantalones...» Esta astrosa forma de cuidar de su propia persona revela mejor que nada el aislamiento de Larsen, su sumisión a los dictados de una circunstancia ajena a los hechos, aunque de alguna manera opere en conexión con ellos. Más tarde, el narrador informa que Larsen «bajó en el muelle que llamaban Puerto Astillero, detrás de una mujer gorda y vieja, de una canasta y una niña dormida...». Es la teoría borgiana de los adjetivos que contaminan, pero esta vez sustantivada y asumida sin estridencias. La canasta objetaliza a la vieja y la niña, les atribuye una inapelable categoría de objetos.

Despojados de su interioridad, vale decir de su singularidad como seres, éstos pasan a incorporarse a la vasta galería de fantasmas que pueblan el laberinto de la novela. Poco más adelante, Larsen va

a encontrarse, en un bar de la costa, con la hija de Jeremías Petrus, quien comparece en compañía de una sirvienta. Larsen no le concede una entidad precisable: «Pertenecía a un tipo sabido de memoria, clasificable, repetido sin variantes de importancia, como hecho a máquina, como si fuera un animal fácil o complejo, perro o gato, ya se vería.» La hija de Petrus funciona en un contexto no menos espectral: «Tenía los dientes superiores grandes y salidos, y reía a sacudidas, con la cara asombrada y atenta, como eliminando la risa, como viéndola separarse de ella, brillante y blanca,.excesiva.» El último adjetivo no tiene nada de gratuito. Tiende a disociar a la mujer de su risa. «Ella volvió a reírse, encogió el cuerpo hasta que la risa terminó de salir...». En este mundo regido por los contradictorios poderes de la indiferencia y el hastío la risa no tiene cabida más que como un consumado simulacro. No es accidental que cuando Larsen experimenta por primera vez en la novela la sensación de una compañía, ésta no esté provocada por una persona, sino por un fenómeno natural, la lluvia. Las alusiones son elocuentes: «Descubrió con una sonrisa que la lluvia, muy suave, golpeaba en el techo y en la calle, compañera, interlocutora, perspicaz»; «El rumor de la lluvia hablaba de revanchas y de méritos reconocidos, proclamaba la necesidad de que un hecho final diera sentido a los años muertos.»

Más adelante, cuando Larsen se introduce en el «mundo difícil de la glorieta», va a comenzar una «serie de encuentros, casi idénticos y tan semejantes que podrían haber sido recordados como tediosas repeticiones de una misma escena fallida». A esta altura de la narración, cuando la novela recién ha entrado en su tercer capítulo, ya se han hecho patentes sus verdaderos protagonistas. El mundo de la glorieta aparece poblado por recuerdos y aromas, por una informe masa de sensaciones. Si antes Larsen vio en la sirvienta, Josefina, «un tipo sabido de memoria», ahora ésta responderá distantemente a su ridícula solicitación amorosa con una negativa displicente, «como si hablara con un caballo manso». Los personajes cumplen con actos cuyas motivaciones obedecen a un secreto designio exterior. Son en la medida en que responden a las exigencias de una trama ajena a la línea argumental de la novela, de una trama que viene a constituir una especie de tejido conjuntivo. Como en los sueños, aquí todo requiere una interpretación. Tal vez por esta razón Larsen va a cultivar una relación que se identifica con una sucesión de escenas reiterativas, con la íntima convicción de que su aparente falta de sentido esconde una clave que le permite acceder al descubrimiento de algo, que puede no ser otra cosa que la explicación de su propio hastío. Es en esta vida asumida con convicción pero sin esperanza

donde van a fraguarse las fascinantes peripecias de una historia cuyo mayor atractivo consiste precisamente en su absoluta insignificancia.

La intercambiabilidad de las palabras y situaciones se ve realzada por la intercambiabilidad de los propios personajes. Interesan dos especialmente: «Gálvez y Kunz... La administración y la parte técnica de la empresa.» De hecho, se trata de un astillero arruinado, nominalmente regentado por una Junta de Acreedores que hace ya tiempo ha desestimado toda esperanza de recuperar su dinero. Dada la básica ambigüedad de la situación, no es sorprendente que el narrador los presente como «el joven calvo y el viejo de pelo negro». Como en los monstruos medievales, en ellos se confunden los atributos de dos categorías distintas: la juventud y la vejez. Más adelante, Larsen, «sin volverse, oyó que Gálvez o Kunz decía en voz alta:

—El gran viejo del astillero. El hombre que se hizo a sí mismo.

Y que Gálvez o Kunz contestaba, con la voz de Jeremías Petrus. ritual y apático:

—Soy un pionero, señores accionistas.»

Estas dos observaciones aparentemente intrascendentes sirven para caracterizar a estos dos personajes como entes puramente funcionales, ajenos a todo designio. Su conversación puede tan pronto revestir un matiz de burlona seriedad como de grave humor. Es absolutamente imposible determinar dónde comienza o concluye para ellos la importancia de lo real. En su primera comida con Larsen conversan «vehementes, insinceros». Los adjetivos son sólo superficialmente contradictorios. De hecho, todos necesitan agotar su vehemencia en lo inane para dejar intactas las bases del engaño, al cual finalmente acabarán por rozar con una mezcla de indiferencia y hastío. Esta situación permite a Larsen ir atribuyendo una creciente verosimilitud a las operaciones de la empresa hasta terminar por descubrir en ella un instrumento capaz de dotar de un significado a su existencia errática y vacía: «Iba vigilante, inquieto, implacable y paternal, disimuladamente majestuoso, resuelto a desparramar ascensos y cesantías, necesitando creer que todo aquello era suyo y necesitando entregarse sin reservas a todo aquello con el único propósito de darle un sentido y atribuir este sentido a los años que le quedaban por vivir y, en consecuencia, a la totalidad de su vida.»

En el mundo de *El astillero* existen dos claves distintas: una económica, otra metafísica. La primera alude a la presencia de unas formas que han sobrevivido a la época de su vigencia, unas ficciones burocráticas despojadas de todo contenido. Cada día 25, Gálvez, el administrador, debe acreditar a cada uno de los tres un sueldo ima-

ginario en un imaginario registro de las entradas y salidas de la firma. Naturalmente, «cada día 25 volvía a descubrir, a comprender el absurdo regular y permanente en que estaba sumergido». El absurdo económico vale como alegoría, en un plano más trivial, de un absurdo más hondo y omnipresente, el metafísico. Se trata de seres sin identidad, dominados por el temor a enfrentarse con una revelación que les haga tomar conciencia de su total objetalización. Son seres regidos por la rutina de unos hechos cuya legitimidad no se atreven a cuestionar, dado que ellos constituyen su única coartada. Es un fenómeno similar al descrito por García Márquez en *Cien años de soledad.* Se produce la represión de la bananera. Caen los muertos, se los entierra, se establece el silencio en torno a ellos, y un día los habitantes de Macondo se descubren hablando de la masacre como un acontecimiento puramente imaginario, que por supuesto nunca se ha producido. El fenómeno ha sido analizado por algunos historiadores y sociólogos. Una razón de economía vital lleva a los hombres a intentar olvidar sus desdichas cuando carecen de los medios para superarlas, a urdir coartadas eficaces a un nivel inconsciente. Está claro que de algún modo esta novela de Onetti alude a esa crisis radical de la sociedad uruguaya que él supo profetizar antes y más lúcidamente que nadie, el sueño de una sociedad decadente refugiada en el nirvana de una mitificada Arcadia pastoril. Onetti trasmuta los datos de la situación, pero sin incurrir en la tergiversación. Y proféticamente sitúa su análisis en una dimensión más amplia y significativa, el de la crisis de identidad personal en un mundo cosificado, donde la individualidad aparece subordinada a las exigencias de unas formas organizativas irrisorias, pero cada vez más atenazantes y voraces. El engaño se nutre de la vida, sobrevive a sus expensas. Sus personajes son verdaderos *zombies,* máscaras vacías en las que encarnan sucesivas funciones, seres intercambiables cuya conducta se explica en virtud de un automatismo que sólo busca su propia continuidad. La clave metafísica reside en este letal proceso desidentificador.

Quizá en ningún otro aspecto resulte tan clara esta situación como en el plano de las relaciones amorosas. «Es posible —informa el narrador— que Larsen alargara su prudencia y esperara el momento inevitable en que descubriría en qué tipo de mujer encajaba la hija de Petrus, con qué olvidada María o Gladys coincidía, qué técnica de seducción podía usarse sin provocar el espanto, la histeria, el final prematuro.» La observación no podría ser más explícita. Obviamente, Larsen busca en Angélica Inés la reencarnación de algún fantasma de su propio pasado. La curiosa ambivalencia de esta relación hace que

a su vez Angélica Inés piense en un Larsen más auténtico y verdadero, anterior a esta siniestra mutación en una máscara vacía. El propio narrador declara que «es legítimo admitir, como la versión más importante y rica de las entrevistas crepusculares en la glorieta, la que hubiera dado Angélica Inés Petrus en el caso de que fuese capaz de construir una frase», y de esta frase conjetural, surgida de una conciencia exterior a Angélica Inés, pero en realidad idéntica a su propia —e hipotética— conciencia desenajenada, surge la añoranza de un tiempo remoto y feliz, anterior a las máscaras, contrastada con la triste caricatura del tiempo presente: «Pienso en mamá, en las noches siempre de invierno, en Lord durmiendo parado y la lluvia que le revienta en el lomo, pienso en Larsen muerto muy lejos, vuelvo a pensar y lloro.» La tragedia radica en la imposibilidad de estos seres para comprender con claridad la situación en que están inmersos, y la tensión dramática de la novela se origina en la contradicción entre la eficacia del engaño obrado por una conciencia enajenada por un lado y por otro la lúcida mirada del narrador que espeja la precariedad de estos engaños sobre la inmisericorde realidad del tiempo presente. Sobre esta básica contradicción reposa el dinamismo de la novela, su dimensión exhilarante y catártica, que induce al lector a la sonrisa ante unas verificaciones frente a las cuales sólo cabe el escalofrío «Este difunto sin sepelio..., podría haber dicho Larsen de sí mismo dos meses antes, si hubiera podido verse entrar a las ocho de la mañana en el despacho de la Gerencia General...» En el aire condicional de la sentencia radica una tercera clave, ésta de carácter semántico. Larsen en realidad está vacío, muerto. Sólo su incapacidad para comprender este hecho le permite todavía deambular por el mundo de los vivos.

Esta necesidad primordial de los personajes de vivir cada vez más en conformidad con sus propios designios mentirosos no sigue un programa uniforme, y es precisamente en esa habilidad para infundir la singularidad en cada una de estas máscaras donde se revela el arte supremo de Onetti como narrador. En Jeremías Petrus, el engaño está dado como una intencionada parodia del capitalista de los orígenes, como una sátira del mito del pionero. En su hija, Angélica Inés, como la ingenua tentativa de revivir imaginariamente las desairadas peripecias de una novelita rosa en el decorado ridículo de la glorieta. En Gálvez o Kunz, esos desconcertantes siameses psicológicos, la perseverancia puesta al servicio del engaño manifiesta la operatividad de un instinto casi animal de supervivencia que ha llevado a las clases populares a sobrevivir a las mixtificaciones de la clase dominante. Larsen, finalmente, también conocido por su apodo de «Jun-

tacadáveres», cumple la función de hilvanar mecánicamente las historias de todos estos *zombies*, infundiendo una teórica unidad en toda esta vasta dispersión de destinos prefabricados. Larsen reúne estos cadáveres desde su ruinoso despacho de gerente general. Como el K, kafkiano, en Santa María camina «sobre los cuatro costados y las dos diagonales de la plaza como si estuviera resolviendo el problema de ir desde A hasta B, empleando todos los senderos y sin pisar sus pasos anteriores»; en Puerto Astillero, dibuja «sobre calles y aceras de tierra caminos siempre distintos e irresolutos, senderos vagos, novedosos, hijos de la trampa y la duplicidad»; siempre viendo «la casa como la forma vacía de un cielo ambicionado, prometido». Definida formalmente como morada de la intimidad, esa casa representa ambiguamente para Larsen la fuente de una vida distinta, más auténtica y verdadera. Larsen nunca conseguirá penetrar en ella, ya que este ámbito encantado no es más que otro de los fantasmas surgidos de su imaginación claudicante. Toda la novela se desarrolla así en un contexto de mitos degradados, donde el logos está puesto al servicio del engaño porque él constituye la única garantía de su propia supervivencia.

Paradójicamente, es en el mundo de la casilla de Gálvez donde Larsen va a descubrir la posibilidad de una vida distinta. Onetti opera una sutil inversión de perspectivas. Así como la decadencia de este mundo degrada y ridiculiza los ámbitos del astillero y la glorieta, del mismo modo potencia las evasivas esencias populares presentes en este universo de extramuros. La vida irrumpe con la mujer de Gálvez, único ser enteramente natural de cuantos pueblan la novela. Las observaciones son escasas y precisas. Al encontrarse con ella, Larsen siente que «la vieja sonrisa del primer encuentro con mujeres (deslumbrada, protectora e insinuante, y que no escondía del todo el cálculo) se le formaba sin esfuerzo, no alterada por el tiempo ni las circunstancias». La mujer de Gálvez, por el contrario, «venía tocándose el pelo, no para intentar en vano remedar un peinado ni para disculpar la inexistencia o el deterioro del peinado, sino para que el viento no lo hiciera caer sobre los ojos». El gerente general de la imaginaria empresa Jeremías Petrus, S. A., acaba por descubrir en el umbral de este mundo que «el hambre no era ganas de comer sino la tristeza de estar solo y hambriento, la nostalgia de un mantel lavado, blanco y liso, con diminutos zurcidos, con manchas recientes; crujidos del pan, platos humeantes, la alegre grosería de los camaradas». Es en este momento, al compartir un asado clandestino en una ruinosa casilla con sus supuestos subordinados, cuando Larsen comienza «a aceptar que era posible compartir la ilusoria gerencia de Petrus, Sociedad Anó-

nima, con otras ilusiones, con otras formas de la mentira que se había propuesto no volver a frecuentar». El mensaje de Onetti resulta transparente. Larsen vislumbra la posibilidad de recuperar todo lo perdido, de incurrir en otras formas más benignas del engaño, mediante la ruptura del contrato que lo había ligado a las clases dominantes, al mundo crepuscular de Jeremías Petrus y su empresa. El contacto con el pueblo pone en marcha el mecanismo de la desalienación, amenaza por un instante con romper el círculo vicioso de la impostura y la soledad.

No obstante, y extremando las hipótesis, sería posible afirmar que Onetti ha intentado en alguna medida representar en Larsen el dilema de una conciencia abrumada por el pecado original. En este caso, por su decisión de intentar reproducir la odisea de los pioneros en un mundo en el que las nuevas exigencias de la economía planteaban la necesidad de unas actitudes igualmente nuevas ante los conflictos de la economía y la sociedad. No puede ser casual que Onetti encarne el principio de la vida en el único personaje que carece de contactos con la glorieta, Santa María y el astillero. La mujer de Gálvez oficia un simbólico travestí, se viste de hombre y gobierna sobre el reino de la casilla. Vagamente Larsen intuye que «nunca le sería explicado el secreto de la invariable alegría de la mujer ('no es porque esté resignada, no es por el privilegio de dormir con este tipo, no es tampoco por imbecilidad')». La explicación es sencilla. La mujer de Gálvez puede sentir alegría porque nunca ha caído en las redes del engaño, porque no ha creído ni por un momento en la realidad de la empresa de Jeremías Petrus, porque es el único ser en la novela que ha aceptado con la inapelabilidad de los datos empíricos de la realidad. No es tampoco casual que siempre vaya en compañía de sus perros, que sea el único ser capaz de vivir de acuerdo con la naturaleza, presente en sus inseparables animales. La ominosa condena de Larsen se patentiza en una insidiosa observación del narrador: «En realidad (Larsen), no estaba con ellos sino con reproducciones, de fidelidad fluctuante, de otros Gálvez y Kunz, de otras mujeres felices y miserables, de amigos con nombre y rostros perdidos que lo habían ayudado —sin propósito, sin tomarlo de verdad en cuenta, sin agregar nada al impulso instintivo de ayudarse ellos mismos— a experimentar como normal, como infinitamente tolerable, la sensación de la celada y la desesperanza.» La única felicidad posible reside en el pasado, en una realidad anterior a su ilustrativo apodo de «Juntacadáveres», cuando Larsen era todavía un ser humano capaz de suscitar la simpatía o el odio, el amor o el desprecio. Ahora ya sólo es capaz de provocar la curiosidad o la tolerancia: «Habían dejado de odiarlo y es casi seguro

que lo soportaban porque lo creían loco... porque extraían una indefinible compensación del privilegio de oír su voz grave y arrastrada hablando del precio por metro de la pintura de un casco de barco en el año 47, o sugiriendo tretas infantiles para ganar mucho más dinero con el carenaje de buques fantasmas que nunca remontarían el río; porque podían distraerse con las alternativas del combate entre Larsen y la miseria.» Las clases populares asisten a la teatral decadencia de la burguesía y sus testaferros como espectadores ajenos a la trama, sin experimentar ni siquiera satisfacción ante su dolorosa agonía. Hasta tal punto han tomado conciencia de la irrealidad del proceso.

Hay una cuarta clave, ésta vinculada al funcionamiento de la ironía en la novela. Reflexiona Larsen: «Y tan farsantes como yo. Se burlan del viejo, de mí, de los treinta millones; no creen siquiera que esto sea o haya sido un astillero; soportan con buena educación que el viejo, yo, las carpetas, el edificio y el río les contemos historias de barcos que llegaron, de doscientos obreros trabajando, de asambleas de accionistas, de debentures y títulos que anduvieron, arriba y abajo, en las pizarras de la Bolsa...» Kierkegaard afirmaba que el riesgo fundamental de la ironía consiste en que confiere a quien ironiza una libertad subjetiva. El sujeto que la utiliza es negativamente libre. Cuando una persona dice algo distinto a lo que literalmente está diciendo, o incluso lo exactamente contrario, se siente libre tanto respecto a los demás como respecto a sí mismo. No está atado por sus propias palabras. La ironía se convierte así en un medio de despojar el objeto de su libertad para que el sujeto pueda sentirse libre.

El riesgo aludido por Kierkegaard se refiere a una deficiencia básica del procedimiento: la necesidad de contar con la pasividad del objeto y la ductilidad de los medios. El problema de Larsen consiste en que no le resulta posible esquivar una ambigua conciencia de los hechos, y en que la ironía—lo que Onetti denomina el *juego solitario*—se ha convertido para él en medio de liberarse de esta opresiva presencia de la realidad despojándola de sentido y espesor mediante una constante consideración objetalizada de lo real. Al incorporarse Gálvez y Kunz al juego, al devolver a Larsen como en un espejo la reflexión irónica de sus propias coartadas, la negación de la negación restituye a la realidad su signo positivo, sustrae la ironía a su contexto, reproduce como en una galería de espejos los artilugios de una razón tramposa hasta el infinito. En la medida en que el sujeto deja de contar con la pasividad del objeto pierde su propia libertad, ve acotado su terreno, se reduce su facilidad de movimientos.

Lo importante de estas máscaras de Onetti, desde un punto de

vista estético, es que no entrañan la mecanización de ningún procedimiento. Los recursos son variados y siempre sorprendentes. En todo momento el narrador tiende a disociar la volición de los gestos, o los pensamientos de la voz, o a recalcar oblícuamente la presencia de una cierta inconexión interior. Es frecuente hallar observaciones de este tipo: «—Sí, señor— dijo calmoso Petrus o sólo la voz de Petrus.» Más adelante, «Larsen saludó al hombre que decía llamarse Barreiro», o bien «Llamó con los timbrazos inconfundibles. Primero a nadie y después a nadie; primero al gerente técnico y después al gerente administrativo». Las mujeres se confunden («La loca de la risa en la glorieta y el bicho éste con un sobretodo de hombre sujeto por un gancho. Son una sola mujer, lo mismo da. No hubo nunca mujeres sino una sola mujer que se repetía, que se repetía siempre de la misma manera»), como se confunden los encuentros de Larsen con Díaz Grey («como si esta visita fuera un calco de muchas noches anteriores»). A veces Larsen aparece como un extraño muñeco vacío cuyo interior es recorrido por elementos externos: «Un hombre viejo que había desistido de sí mismo, que prestaba indiferente su cabeza para que la habitaran y recorrieran recuerdos mezclados, rudimentos de ideas, imágenes de origen personal.» Pero esta dimensión negativa de la novela, esta crónica de seres desidentificados alcanza seguramente uno de sus registros más negros en las relaciones sentimentales entre Angélica Inés y Larsen: «En algún lugar se estaba perfeccionando, detalle por detalle, un porvenir que le daría a él, Larsen, el privilegio de protegerla y pervertirla.» En realidad, Angélica Inés no es en la novela más que una entre otras figuraciones de la esterilidad total, no existe como interlocutor diferenciado, y para Larsen hablar con ella es una de las maneras de hablar consigo mismo: «Y como ella era nadie, como sólo podía dar en respuesta un sonido ronco y la boca entreabierta, embellecida por el resplandor de la saliva, Larsen prescindió pronto del auditorio y se fue contando, tarde tras tarde, recuerdos que aún lograban interesarle. Se recitó con vehemencia episodios indudables y que conservaban una inmortal frescura porque ni siquiera ahora le era posible comprenderlos del todo, ni siquiera ahora podía descubrir el móvil que le obligó a entreverarse en ellos.»

Naturalmente, esta visión de los personajes como autómatas va contra las prescripciones de la novela naturalista, tiende deliberadamente a realzar el carácter ficticio de las circunstancias. Los personajes se comportan como autómatas porque lo son o porque aspiran a serlo. Su conducta se inserta en el ámbito de la voluntad de representación. El narrador alude así en distintas oportunidades a aquella

de las formas artísticas más directamente relacionada con las máscaras y la insinceridad: el teatro. Véanse algunos ejemplos: «La entrevista era un sueño o por lo menos una comedia organizada por alguien inimaginable para hacerlo feliz durante unas horas de una noche»; «Yo haré porque sí, tan indiferente como el resplandor blanco que me está alumbrando, el acto número uno, el número dos y el tres, y así hasta que tenga que detenerme, por conformidad o cansancio, y admitir que algo incomprensible, tal vez útil para otro, ha sido cumplido por mi mediación»; «Pensó que la casilla formaba parte del juego, que la habían construido y habilitado con el sólo propósito de albergar escenas que no podían ser representadas en el astillero». Esta representación, como todas, se apoya sobre un cierto número de convenciones, y tan pronto como sus normas resultan transgredidas, todo el andamiaje amenaza con desmoronarse. Los factores desencadenantes son ínfimos, por ejemplo una ausencia (o renuncia) de uno de los empleados del astillero: «Larsen meditó sobre el peligro de que la ausencia de Gálvez fuera definitiva, que iniciara el final del delirio que él, Larsen, había recibido como una antorcha de desconocidos, anteriores gerentes generales y que se había comprometido a mantener hasta el momento en que se mostrara el desenlace imprevisible. Si Gálvez había decidido renunciar al juego, era posible que Kunz se contagiara.»

Este mundo se halla bajo la constante y paradójica amenaza de la lucidez. En este pequeño teatro del mundo hay intrusiones de la realidad ajena a la representación que socavan las bases sobre las que se apoya toda la construcción. Son precisamente estas intrusiones lo único capaz de rescatar a Larsen de su indiferencia, de ponerlo al borde del estallido e inducirlo a la violencia, casi al asesinato. Reflexionando sobre la ausencia de Gálvez, «en la casilla sucia y fría, bebiendo sin emborracharse frente a la indiferencia del gerente administrativo, Larsen sintió el espanto de la lucidez». Larsen ve en todo aquello capaz de restituirle la lucidez un peligro. Sabe que no conseguirá sobrevivirla. Y las palabras sólo revisten una importancia en la medida en que vienen a corroborar la vigencia del engaño. Hay por tanto dos planos claramente diferenciados: uno el de los hechos positivos, otro el de las palabras mentirosas. Larsen, imposibilitado de aceptar los hechos, se ha refugiado en las palabras. Pero éstas también han terminado por traicionarlo. Es natural así que el narrador aluda a su partida de la casilla de este modo: «No se despidió porque desconfiaba de las palabras.»

La desconfianza o el temor de Larsen se origina en el hecho de tener que enfrentarse con una situación no controlable. En la abolición

de las reglas del juego fijadas por los protagonistas y la aparición de otras nuevas de más difícil cumplimiento. «Era el miedo de la farsa, ahora emancipada, el miedo ante el primer aviso cierto de que el juego se había hecho independiente de él, de Petrus, de todos los que habían estado jugando seguros de que lo hacían por gusto y de que bastaba decir que no para que el juego cesara.» Larsen, como los otros, «estaba acostumbrado a buscar apoyo en la farsa». Cuando Gálvez renuncia a su puesto como administrador del astillero, al denunciar la farsa ha renunciado también a su coartada vital. Para los condenados del astillero no hay salvación fuera del engaño. Así Gálvez acaba en el suicidio, y Larsen se ve obligado a cerrar los ojos ante este desenlace, porque instintivamente teme un destino parecido: «Acababa de decidir que Gálvez no había muerto, que él no caería en una trampa tan infantil, que volvería al amanecer a Puerto Astillero, al mundo inmutable, mensajero de ninguna noticia.»

El sistema de oposiciones de Onetti es extraordinariamente complicado. Por un lado, está la oposición entre el mundo del astillero y la realidad externa: «El hecho de que el astillero hubiera llegado a convertirse en un mundo completo, infinitamente aislado e independiente, no excluía la existencia del otro mundo, éste que pisaba ahora y donde él mismo (Larsen) había residido alguna vez.» En segundo término, hay otra oposición entre el tiempo anterior a las máscaras y la era del simulacro en que los personajes se hallan inmersos: «También hubo para nosotros un tiempo en que pudimos habernos conocido —dijo (Larsen a la mujer de Gálvez)—. Y siempre, como usted decía, un tiempo anterior a éste.» Las restantes oposiciones no son tan sencillas de precisar, pero a título meramente informativo valdría la pena referirse a la detectada por David Musselwhite en el «difícil mundo de la glorieta»: «No es difícil ver que el estanque y la casa son diametralmente opuestos. Por un lado, el estanque circular, hundido, con su confusión de plantas y su olor a húmeda descomposición; por otro, la casa elevada, cúbica, alzada sobre pilares por encima del *bric-à-brac* del verano y las 'probables crecidas del río'. Por una parte, una estructura sujeta a la implacable ley de la descomposición orgánica y las cadencias predeterminadas de las estaciones; por otra, una estructura artificial, extravagante, producto de la megalomanía y el *locus* de significados y justificaciones paradójicos e irreconciliables.»

Onetti no cree en el destino, aunque le adjudica una importancia en la medida en que, al existir en el pensamiento de la gente, tanto da como si realmente poseyera una existencia material y objetiva. Puede ser un fantasma, pero que de hecho incide decisivamente sobre todos los aspectos de la realidad. Su tratamiento es por tanto ambi-

valente. Por un lado, lo sitúa en el plano de la divinidad, lo convierte en una abstracción inapelable. Por otro, habla de la posibilidad de modificarlo como si se tratara de un ser impresionable, maleable y acomodaticio. Entre ambas figuraciones intencionadas de una misma ambigüedad se establece el juego de la ironía. Petrus pudo haber comprado una isla con un palacio y haberse trasladado a vivir en ella: «Tal vez esto, Petrus en la isla, hubiera modificado su historia y la nuestra; tal vez el destino, impresionable como las multitudes por formas y grandezas, hubiera decidido ayudarlo, hubiera aceptado la necesidad estética o armónica de asegurar el futuro de la leyenda: Jeremías Petrus, emperador de Santa María, Enduro y Astillero.»

Estos personajes no padecen naturalmente ninguna clase de condena metafísica, aun cuando hayan llegado a vivir su condición como una cuestión de naturaleza. El narrador desliza las advertencias necesarias para prevenir sobre las características exactas del conflicto. En un lugar se refiere a «una mirada, no vacía, sino vaciada de lo que había tenido y confesado antes». La observación se repite en distintas circunstancias, siempre aludiendo a la pérdida de una evasiva esencia anterior. Lo perdido no es otra cosa que su capacidad para alternar con otros seres, para establecer relaciones válidas, eficaces, para hablar un lenguaje no estereotipado y relevante desde el punto de vista de los hechos concretos y verificables. Se trata, en suma, de todo aquello característico del ser en la época anterior al simulacro. En cuanto a éste, sus motivaciones son diversas y su análisis excedería los límites de estas notas.

Toda novela está surcada por una profusa simbología religiosa. Es posible que Onetti haya intentado encarnar en Jeremías Petrus a una suerte de supremo hacedor. Su nombre pone al lector sobre la pista. No sería difícil hilvanar un largo hilo de correspondencias, pero en todo caso carecería de objeto. No interesa la significación subjetiva del astillero, sino su forma concreta de operar en el ámbito narrativo, como tampoco interesa determinar si el burdel de *Juntacadáveres* es o no una especie de noviciado al revés, donde las nuevas esclavas de un Satanás melancólico y decadente hacen voto de promiscuidad y se lanzan a redimir a las almas puras y cristianas inoculándoles el gusto por las aventuras del placer y el vicio.

El problema esencial se circunscribe a una cuestión de máscaras, a la omnipresente necesidad de vivir conforme a las normas estipuladas, desconociendo los impulsos interiores hasta desembocar finalmente en su inhibición total. Por debajo de las máscaras todavía continúan existiendo los rostros, pero ya al borde del eterno olvido o la total disolución. Es conveniente señalar que no se trata de un vulgar

examen de la hipocresía, sino, por el contrario, de una enajenación. Vale decir, que los personajes no viven sus máscaras como un designio consciente, sino que las aceptan como una realidad. El paso previo hacia la recuperación de su ser anterior al simulacro se identifica así con la recuperación de una memoria de ese rostro, aunque Larsen llegue a sospechar con frecuencia que sólo la muerte será capaz de devolverles su verdadero rostro, y que éste no será por tanto visible más que para los otros. Así parecerían confirmarlo sus pensamientos acerca de una mujer de la vida encontrada una noche en el bar de Barreiro:

«Nunca nadie la vio, esa cara, si es que la tiene. Porque puede usarla y mostrarla desnuda sólo en la soledad y si no hay por los alrededores un espejo o un vidrio sucio que pueda alcanzar de reojo o bizqueando. Y lo más malo es que ella —y no pienso sólo en ella— si por un milagro o una sorpresa o una traición se pudiera mirar la cara que se dedicó a cubrir desde los trece años, no podría quererla y ni siquiera reconocerla. Pero ésta, por lo menos, va a tener el privilegio de morir más o menos joven, antes en todo caso de que las arrugas le formen otra máscara definitiva, más difícil de apartar que ésta. Entonces, sosegada la cara, limpia de la triste, movediza preocupación de vivir, tal vez tenga la suerte de que dos viejas la desnuden, la comenten, la laven y la vistan. Y no será imposible que alguno de los que entran a tomar caña en el rancho le sacuda envarado y por compromiso una ramita mojada encima de la frente y observe la extraña forma de cristal que van revelando las gotitas, por no más de un minuto, con la ayuda caprichosa de las velas. Entonces, si sucede, alguno le habrá visto por la cara y ella no habrá vivido inútilmente, puede decirse.»

Jeremías Petrus, S. A., puede ser, como ya se ha insinuado, una metáfora de la iglesia, y Petrus una representación satírica del propio dios. Sus gerentes generales son los emisarios de una nueva inservible, que tras su contacto con él retornan al mundo como quien acierta a liberarse de una inacabable pesadilla: «No volvían de un lugar determinado, según sus ojos; volvían de haber estado en ninguna parte, en una soledad absoluta y engañosamente poblada por símbolos: la ambición, la seguridad, el tiempo, el poder. Volvían, nunca del todo lúcidos, nunca verdaderamente liberados, de un particular infierno creado con ignorancia por el viejo Petrus.» Petrus es el mito engendrador de alienaciones que se maneja con el lenguaje de las metáforas. «Petrus está loco, o trata de seguir creyendo para no volverse loco.» En Onetti, la fe está siempre dada como el resultado de una trampa, no es un fin en sí, sino un medio para sobrevivir, para

apuntalar una coartada. Toda fe es insincera. Onetti escribe sobre la fe en un mundo en el que todas las creencias, junto con el mundo anterior que las originaba, han naufragado. Escribe sobre la piedad en un medio en el que ésta no podría ser a lo sumo más que un proyecto. En síntesis, escribe sobre la verdad en una era regida por el simulacro. Y como es natural, escoge para su escritura una perspectiva irónica, escribe en un tono deliberadamente insincero, tortuoso y zigzagueante sobre unos conflictos en los que no se siente implicado para nada. El hecho mismo de que sitúe estos relatos en una comarca imaginaria no es más que una indicación concreta del deseo de Onetti de que no se confunda para nada su propio mundo con el de sus ficciones. Onetti no es un cronista, sino un creador, y *El astillero* menos un tributo a Faulkner o Kafka —como tantas veces se ha repetido— que el resultado de una profunda reflexión sobre las desventuras de la vida en un mundo regido por las exigencias de los sistemas y la organización.

JUAN CARLOS CURUTCHET

Apartado postal 22019
MADRID

LARSEN O EL ESPANTO DE LA LUCIDEZ

(Dos apostillas y otra más en «El astillero»)

De infame, si no fuera porque los personajes muestran entidad por sí, cabría calificar la hazaña literaria del uruguayo J. C. Onetti en *El astillero* (1961). Porque, efectivamente, superada la premiosidad de una primera sensación que nos devuelve a estos seres de *El astillero* como cobayas flotando en la opacidad de una campana neumática, nos encontramos con unas vivencias a sabiendas, con unos movimientos personales fruto de la real gana. Ciertamente eso no sólo supone no jugar con comparsas, sino movilizar unos personajes hacia proyecciones arquetípicas. Quizá no sea ocioso recordar que en el mismo 1961, Onetti declaró: «Yo quiero expresar nada más que la aventura del hombre» (1). Y es que con Onetti la literatura uruguaya, sin olvidar sus valores autóctonos, consigue oxigenarse con los contenidos y la técnica de la novela occidental.

¿En qué contorno inmediato cultural se inscribe el esfuerzo de este hombre vocacionado por la novela...? En el área rioplatense se registra hacia 1940 una nueva inflexión en la vida intelectual cuyo punto focal podría ser una conciencia generalizada de renovación. En Uruguay, particularmente, quienes asisten como testigos y protagonistas a este proceso volutivo han sido agrupados en la recientemente denominada «generación crítica» (2). Una primera promoción de educación decididamente liberal, coincidente con la vanguardia europea de entre guerras, con cierta capacidad de respuesta a una ideología progresiva incluiría una nómina un tanto heteróclita que va desde Juan Carlos Onetti a José Pedro Díaz, de Clara Silva a Emir Rodríguez Monegal. Por otra parte, en el inicio del deterioro económico, 1955, instalaría su epicentro la siguiente promoción que codicia un más afilado berbiquí crítico y una no menos depurada planificación intelectual al servicio del pueblo. Esta conciencia crítica será comprendida adecuadamente si se la ve enfrentada a

(1) Cit. por Luis Harss en *Los nuestros*, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1971, p. 219.
(2) Angel Rama en *La generación crítica (1936-1969)*, Arca Edit., Montevideo, 1972.

los valores establecidos, como típica posición adversativa (3). En sus manifestaciones remite aquélla a una insatisfacción y genera una retracción hacia el aislamiento individual. Y así, frente a las celebraciones exultantes del entorno nacional, opone la meditación del tiempo, la precariedad de las sociedades, los permanentes interrogantes sobre el hombre. Para sacudir la atonía ambiental, Juan Carlos Onetti, que ya por estos años alimentaba un lacerante escepticismo, inicia la sección literaria de *Marcha* con sus «piedras al charco». *Marcha,* cuya salida semanal permitía asistir a los azares del pensamiento, marcó una noble línea de independencia y frescura sensitiva.

Fue tal vez en la novela donde mejor se embalsó esta eclosión crítica y fue, dentro de ella, Juan Carlos Onetti, su pieza clave, que con una muy estimulante escritura poética y sus complejidades y polivalencias heurísticas tenía propicios a los manes de Faulkner. Pero, ¿quién es Juan Carlos Onetti? Sus señas de identidad nos son de sobra conocidas a quienes de años atrás venimos siguiendo la pujanza de la creación humanística latinoamericana. Desde Borges y Asturias hasta Vargas Llosa y García Márquez pasando por Cortázar y Juan Rulfo, la cronología de Onetti, nacido en Montevideo, 1909, le pone como desgajado, inagrupable, haciendo de él ese «lobo estepario de las letras uruguayas», como Harss le ha llamado (4).

Hombre de pocas palabras y gestos desvaídos, de su vida personal casi todo se ignora, excepto que, amante del apartamiento, vive volcado a sus fabulaciones y su neurosis. Ya en *El pozo* (1939) y *Tierra de nadie* (1941), aparece —como paradigma de una época—, la figura del solitario, del hombre perseguido por sus frustraciones, lleno de incertidumbre ante el compromiso de la acción; estamos —ha reconocido el mismo Onetti— ante el «indiferente moral, el hombre sin fe, sin interés por su destino».

Estos personajes, sin apenas pasado y con una escalofriante carencia de futuro, nos encaran con un humanismo desesperado y cínico que encuentra en *El astillero* sus reflejos mejores. Porque *El astillero* (5), pese a estar disfrazado de unas cortezas objetivas, nos permite asistir al lento, inexorable estrujamiento de unos personajes a manos de un destino ciego.

Al volver a Santa María —¿por terquedad, por desquite?— Larsen, (el Juntacadáveres) pretende conjurar su pasado y su derrota. La burocracia va a edulcorar el nombre de una supuesta salvación:

---

(3) *Ob. cit.*, p. 34.
(4) Harss, L., *ob. cit.*, p. 215.
(5) Sigo la edición de Salvat Editores, S. A. (Biblioteca Básica Salvat de Libros RTV), Madrid, 1970. Prólogo de José Donoso.

Larsen, gerente general del astillero. Un astillero ya casi devorado por el orín y los yuyos, donde cobrará un sueldo imaginario. Trabajar en este astillero arrumbado, cuyo dueño es el prohombre Jeremías Petrus, supone para Larsen una última oportunidad de dar sentido a su vida. Pero es ahora cuando hay que decir a toda prisa que a Larsen lo van a absorber también las voracidades de una última trampa.

Larsen es un derrotado que se resiste a serlo. Un rebelde con causa perdida de antemano. Y aquí radica su miseria y su tonalidad casi trágica: su dignidad grotesca. Larsen necesita demostrarse más a sí mismo que a los demás que no se da por vencido, que todavía puede afirmarse denodadamente. Lo terrible es que para no abdicar ha de pagar un precio agotador: vivir a la sombra de la mentira. Una mentira que, a fuerza de creerla provoca una verdad necesitada. Por eso la obra adquiere, a veces, las alternancias de una farsa, la tramoya sórdida de un desfile de fantasmas donde la propia ficción parece quedar institucionalizada. Larsen y su máscara son una misma cosa, de aquí que su rol no le advenga de modo fortuito, sino como imperado por una exigencia interior y, dentro de él, intenta realizarse humanamente. Una cita textual, entre otras, lo evidencia: Larsen está «necesitando creer que todo aquello era suyo y necesitando entregarse sin reservas a todo aquello con el único propósito de darle un sentido y atribuir este sentido a los años que le quedaban por vivir» (p. 42).

Llega un momento, cuando Gálvez se niega a ir al astillero, en que Larsen se ve asaltado por el «espanto de la lucidez». Adquirir conciencia de su situación es espantoso, pero peor es para Larsen darse cuenta de que «fuera de la farsa que había aceptado literalmente como un empleo no había más que el invierno, la vejez, el no tener a dónde ir, la misma posibilidad de la muerte» (p. 75). Hasta qué punto puede dudarse de la honradez profesional de Larsen es patentizar una ética, y Larsen está, al parecer, más allá o más acá del bien y el mal.

Lo verdaderamente lastimoso en este singular personaje no es tanto saberse acorralado por la vida, sino el aferrarse al tambaleo de la mentira, al absurdo, a la nada. Todo es una farsa de lo más grotesco, tan desoladora como lúcidamente asumida. El lector camina a tientas por un mundo vacío poblado adrede por fantasmas. A tal grado llega la conciencia de autoficción que, según piensa Larsen, los administradores ni siquiera creen que *aquello*—visible, envolvente—, sea o haya sido el astillero. La fuerza de la lógica, si es que puede hablarse de lógica en esta atmósfera de incongruencias,

les lleva cada día a jugar a simular las horas de trabajo en las que justificar una razón para seguir. Es esta una ceremonia de confusiones cuyo máximo oficiante, Larsen, está signado por la impostura.

En la obra de nuesto novelista, ha escrito Benedetti (6), hay una autoflagelación. He aquí que en *El astillero* quedaría superada por la aceptación de esta casi kafkiana situación, conducente objetivamente al sinsentido. Porque aun sabiéndose condenados de antemano, el único interés que les asiste a estos personajes ante el futuro, es saber qué rumbo tomará tan pavorosa soledad.

Larsen mismo reconoce ante Díaz Grey que el astillero está abocado a la ruina. Por eso la prehistoria del desenlace deja a los personajes encarnizadamente sujetos al viento de una condena previsible y veloz.

No conozco personajes más fríos, con menos adherencias emotivas. La obra se constituye con materiales que van dentro de la obra hasta el punto que es dudable que a Onetti le importe la verosimilitud de la acción. Al lector compete dar concreciones a los personajes durante la experiencia de leerla. Por su parte, los personajes se limitan a amoldar su vida a la adversidad sin patetismo, casi sin queja y, lo que es más desconsolador, con una dosis raquítica de esperanza.

Acaso no sea adecuado olvidar que la situación de Larsen es lo suficientemente avergonzante como para alimentar una tonta felicidad inservible.

En sólo una ocasión Larsen se muestra disconforme con el proceso que los acontecimientos van volcando sobre él, y es cuando teme que Gálvez precipite el final —ya, por lo demás, previsible—, denunciando una antigua estafa de Petrus. Pero, una vez consumada la traición, no sólo renunciará a la venganza, sino que paseará por las calles de Santa María un proceder liviano y despreocupado.

Considera con ahínco que no es infame gastar sus días en el error: Larsen no desertará, pues. Y es justamente en esta fidelidad al absurdo donde hará causa común con el viejo Petrus.

Digo: A Larsen le delatan ciertos perfiles rufianescos que subyacen a sus defendidos aires de señor en trance de rehabilitación.

Razono: El personaje no mueve a compasión porque: *a)* todo va envuelto en una ternura grande y difusa; *b)* porque el mismo Onetti ha querido salpicar aquí y allá *El astillero* con unas confortantes gotas de ironía.

Casi lloro: Todo afán es baldío y necesario. Entre la casualidad y la impotencia insiste la vida, insiste. Onetti dixit. Pero, ea, no os

(6) Mario Benedetti, *Panorama actual de la literatura latinoamericana*, Ed. Fundamentos, Madrid, 1971, p. 171.

descorazonéis: se prohíbe dudar de que en alguna parte se está troquelando el porvenir de Larsen: «Este no era el tiempo de la esperanza, sino el de la simple espera» (p. 128).

¿Cómo justificar, entonces, que poco antes lo hayamos llamado un «rebelde»? Jamás veréis que Larsen se abandone en el declive de los acontecimientos; si resbala, si se hunde será a regañadientes: ya manoseando con exasperación un revólver, ya agotando las últimas posibilidades dialécticas o legales. En definitiva, Onetti quiere presentárnoslo asqueado de todo, harto ya de la vida por ser uno de sus más apasionados amadores: «Juntó las manos en la espalda y volvió a escupir, no contra algo concreto, sino hacia todo, contra lo que estaba visible o representado, lo que podía recordarse sin necesidad de palabras o imágenes; contra el miedo, las diversas ignorancias, la miseria, el estrago y la muerte» (p. 41).

Estamos ante una novela recreada desde dentro donde Larsen y su rol son como dos espejos enfrentados que acaban cuestionándose uno a otro la verosimilitud de su realidad. Larsen, náufrago entre increíbles carpetas y archivos empolvados, llega a dudar de sí mismo, espía sus propios movimientos, retrotrae su experiencia, la memoria lo ubica, por segundo, en un «lugar único del tiempo como si estuviera inventando un imposible Larsen» (p. 56). Nos asaltan velozmente reminiscencias de su novela anterior, *La vida breve,* en la que el protagonista, Brausen, asiste a las transformaciones de su identidad, en un ciclo de diversas personalidades que contienden por la supremacía. Esta imbricación de estados de conciencia va pareja a la destrucción del tiempo de los relojes. No se trata ya de una penosa búsqueda del tiempo perdido a lo Proust, sino de la peculiar, salvaje vivencia de un tiempo mítico, decididamente faulkneriano. De aquí también que los personajes de Onetti den la sensación de estar en su semblante interior apenas esbozados, tan sólo sugeridos y sugeridores, vagamente crepusculares, alucinados. Onetti, como Juan Rulfo, crea climas de ubicación más que psicologías individuales.

Para llegar a Onetti la novela hispanoamericana ha tenido que decantar sus intenciones y seleccionar sus materiales.

Es adecuado recordar que poco más de siglo y medio tiene la novela hispanoamericana si decidimos remontarnos a *El periquillo sarniento,* publicada en 1816. La incorporación del paisaje como elemento de belleza incontenible, según los patrones de Chateaubriand y Cooper, povoca ese monumento al romanticismo colombiano que es *María,* de Jorge Isaacs. Si el modernismo deja en poesía un halo de vaguedades musicales, la novela deviene realista y violenta con Blando Fombona y Enrique Larreta, entre otros.

En Onetti el paisaje, si existe, se diluye en una imprecisión surrealista.

Como en Ciro Alegría el Marañón polariza la vida de cholos y cocales, en Onetti es el Río de la Plata el elemento natural omnipresente. También en la parte septentrional de Sudamérica los grandes ríos, el Amazonas y el Orinoco, colaboran en un escenario literario en el que la selva cauchera es el protagonista como en *La vorágine, Toá* y *Canaima,* novelas publicadas al filo de los años treinta. Si en las dos primeras se presenta un documento social con gran derroche de imaginación, en *Canaima* Rómulo Gallegos recoge la protesta del indio y la voluntad conciliadora del criollo (7).

Cito estas obras, como podría citar *Todo verdor perecerá,* de Mallea, porque muestran de común con Onetti la inclinación a fundir en una misma escritura el paisaje y los hombres, las almas y la tierra. Digamos: hay seres torturados en una naturaleza torturada.

Aunque es desmesurado atribuir a Onetti la paternidad de la novela urbana en Uruguay —cuyos antecedentes más destacados hay que que remontar a Carlos Reyles y, sobre todo, a Roberto Arlt, que fue un lechuzo insomne de la vida porteña—, Onetti decide explorar los filones ocultos de la ciudad, categoriza los pormenores a expensas de una puntual intuición. Así ha recreado imaginativamente una geografía espiritual, porque eso es Santa María, como Yoknapatawpha en Faulkner o Macondo en García Márquez: un lugar donde converge la palpitación de unos pocos y la mogiganga de la gran masa que cree satisfacer las expectativas que sobre los primeros ha depositado.

Aunque resuelto con coherencia interna, en la novela se hace prosperar un atroz desafío a cualquier coordenada racionalista desde la vertiente de la utopía.

Cronológicamente *El astillero* adelantará el clima espiritual de su siguiente novela, *Juntacadáveres* (1964).

Temáticamente la escritura de *El astillero* viene propiciada por *Juntacadáveres,* donde Larsen, gran jeque de un prostíbulo, aparece vulnerable a las iras de los petrimetres del lugar que quieren, cada uno a su manera, imponer su «orden» particular en medio del caos. Ser expulsado de Santa María por estos tipejos corruptos reavivará en Larsen su pertinacia y su indeclinable locura.

En ambas novelas: igual persecución de la utopía, igual aplastamiento por los condicionantes existentes, la misma adhesión incestuosa al absurdo como salvación. Sin pretensiones programáticas, esta-

(7) Sobre tema indianista véase Concha Méndez en *La novela indianista en Hispanoamérica,* Ed. Hernando, Madrid, 1934.

mos ante la búsqueda de un destino individual dentro de un ámbito colectivo.

Convengamos, pues, que Larsen (el Junta) es el extraviado chivo emisario de nuestra voluntad de ser a costa de lo que sea.

Leyendo *El astillero* ya sabemos a qué atenernos: aquí hay un monumento a la hipocresía y a la estupidez humanas.

Larsen ángel, Larsen demonio, Larsen enmascarado, desnudo Larsen, Onetti Larsen, tú Larsen, yo la vida, el espanto de la lucidez.

JOAQUIN GALAN

Paseo Fabra y Puig, 371, 4.º
BARCELONA-16

«LA MUERTE Y LA NIÑA»: BRAUSEN Y EL OTRO

A J. C. O. y el Uruguay, por todo lo que nos han dado.

El dato es ya incontrovertible. En algún punto del estuario platense, donde las naciones hermanas de Uruguay y Argentina vienen a confluir para separarse, existe una incierta ciudad llamada Santa María. Su fáustica fundación, en el curso de una novela insondable, tiene lugar hace casi un cuarto de siglo.

Su autor, Juan Carlos Onetti, es sólo incidentalmente responsable por este hecho. La culpabilidad habrán de repartírsela el personaje central de aquella novela y la mala conciencia provinciana de las gentes a ambas márgenes del río.

Juan María Brausen, el personaje, habiendo hecho tácita declaración de independencia, rige pirandelliana o unamunescamente su propio destino en vida y el de toda la tribu sanmariana póstumamente.

En cierto sentido incidirá también sobre el destino de su autor, Onetti, obligándole obsesivamente a retornar a su ciudad maldita para sobrellevar, estoico, el peso de numerosas desgracias y todas las culpas ajenas.

La vida breve, novela matriz, aparece en 1950, aunque debió gestarse años antes. Onetti tiene entonces cuarenta años, y su fama rebasa apenas el perímetro de Montevideo (1). Uruguay goza aún de míticos dones—arcadia sudamericana, estado benefactor, Suiza de América—y su última etapa de prosperidad fraguándose entonces, como siempre, sobre las miserias bélicas ajenas; el conflicto coreano sería el postrer amable mercado para sus excedentes agropecuarios.

FUNDADOR, MEDICO, NOVELISTA

Muy hacia el principio de *La vida breve*, su protagonista Brausen decide crear la ciudad de Santa María, como ficcional escape a sus

(1) Onetti, Juan Carlos: *La vida breve*. Buenos Aires, Sudamericana, 1950 (2.ª edición, 1968). Todas las referencias de página sobre obras de Onetti, a exclusión de *La muerte y la niña*, pertenecen a la edición de *Obras completas*, de Onetti (México, Aguilar, 1970).

pesadillas personales. Todo sucede en una noche de soledad y angustioso examen de sus opciones vitales. El momento y sus circunstancias están delineados con ensañada ambigüedad e intemporal desprendimiento. Su replanteo crítico precisa numerosas lecturas para llegar, no al ordenamiento de los diferentes eventos, sino a la absurda esencia de los mismos.

Lo que tenemos en realidad es una serie de engarzados desdoblamientos que se van mutando en sucesivos y arcanos despliegues. Una primera entidad, el novelista, se alía con su *döppelganger* o agente en la narrativa, para formar el binomio Onetti-Brausen. El personaje crea a su vez un *alter ego,* el médico sanmariano, con el que literalmente se funde para poder existir en la ciudad por él concebida. Tenemos ya la encapsulada persona Brausen-Díaz Grey que va ahora a enfrentarse al problema de Gertrudis Brausen, la esposa a quien el desgaste y el deterioro de todas las relaciones han convertido en úlcera existencial. El novelista se nos ha ido esfumando y Brausen prepara ahora la coartada de su propio escamoteo, con la escenificación mental de un primer encuentro:

> Entraría sonriente en el consultorio de Díaz Grey-Brausen esta Gertrudis-Elena Sala... Conocí entonces lo que quería resucitar ahora con el nombre de Díaz Grey... Fui a buscar mi juventud, el origen, recién entrevisto y todavía incomprensible, de todo lo que me estaba sucediendo, de lo que yo había llegado a ser y me acorralaba.
>
> *(La vida breve,* 458.)

A partir de este momento, la novela toma un doble curso: convergente, en cuanto ésta dirige su trazado hacia un mismo destino espacial: Santa María, y divergente, en lo que respecta a la delineación de ambos caracteres: Brausen y Díaz Grey.

Por un lado, Brausen prosigue su neurasténica existencia en la gran ciudad, Buenos Aires, repartida entre el trabajo diurno en una empresa publicitaria y sus fantasmas nocturnos en el vacío apartamento. Paralelamente, la relación entre Díaz Grey y Elena Sala, abocetada por Brausen, va cobrando visos de mayor realidad. El médico llega a ser, casi de inmediato, una verdadera identidad y muy diferente a Brausen, su creador. Este, sin embargo, sigue manteniendo una especie de cordón umbilical con su criatura. En una serie de ensoñaciones, o recordaciones futuras, él intenta seguir o anticipar, como en remoto control, cada nuevo movimiento del doctor y de Elena.

En divergente trayectoria, a medida que la existencia de Díaz Grey se hace más autónoma y normal, la de Brausen se va alejando

de la más mínima realidad para hundirse en frondas de pesadilla. Hacia el final, habiendo adoptado otra nueva identidad, la del *macró* Arce, se autoimplica en la muerte de su promiscua vecina de apartamento, y busca refugio en la misma ciudad que él había fundado.

UNA CUESTION DE ESTATUAS

Desde este momento hasta su desenlace, *La vida breve* deja de ser una unidad narrativa autónoma para convertirse en una serie de fragmentos que se extienden, ramifican e integran más tarde en un entramado de relatos y novelas que los onettistas hemos dado en llamar la «Saga Sanmariana».

Esta novela de novelas, o «metanovela», se extiende por unos trece títulos y, en muchos casos, acaba por remitirnos a esos finales capítulos de *La vida breve* (2). Lo que éstos contienen es harto desconcertante y al mismo tiempo vital para una comprensión más íntima de las otras obras de Onetti.

Factualmente enumerados, los sucesos y acciones que se irán transvasando y ampliando en la Saga Sanmariana son:

1. Antes de partir para Santa María, Brausen compone un detallado mapa, a vista de pájaro, de esta ciudad. Sus claros contornos urbanísticos tienen como centro una nueva plaza principal en la que se levanta la estatua ecuestre de su fundador. Sorpresivamente, este fundador no se llama Juan María Brausen, sino el general Díaz Grey. Muchos otros puntos de la ciudad llevan también el mismo nombre.

Hay, sin embargo, en paréntesis, la mención de otra plaza: «anterior y en abandono, sólo visitada por los niños y próxima al mercado» *(La vida breve,* 661).

En el momento que toda esta ensoñación empieza a cobrar tonos de tangible realidad, su autor, Brausen firma y reduce todo este minucioso plano a pedacitos de papel, mientras se solaza con este pensamiento:

> ... pensando en la ciudad de Díaz Grey, en el río y la colonia, pensando que la ciudad y el infinito número de personas, muertes, atardeceres, consumaciones y semanas que podía contener eran tan míos como mi esqueleto, inseparables, ajenos a la adversidad y a las circunstancias.
>
> *(Ibid.,* 662.)

---

(2) Los relatos y novelas de Onetti con ambiente sanmariano son: *La vida breve* (50), *La casa en la arena* (49, en revista; 51, en libro); *El álbum* (53), *Historia del caballero de la rosa de la Virgen encinta que vino de Liliput* (56), *El infierno tan temido* (57, en revista; 62, en libro), *Para una tumba sin nombre* (59), *Jacob y el otro* (61), *El astillero* (61), *Tan triste como ella* (63), *Juntacadáveres* (64), *Justo el treintaiuno* (64), *La novia robada* (68) y *La muerte y la niña* (73).

2. En subsiguientes versiones sanmarianas (*Jacob y el otro*, *Historia del Caballero de la rosa*, *Para una tumba sin nombre* y *El astillero*), vamos adquiriendo consciencia de esa segunda y anterior plaza vieja, circular, que lleva el título de plaza Brausen o plaza del Fundador. En ella hay, en efecto, una estatua, también ecuestre, con: «... su leyenda asombrosamente lacónica, BRAUSEN-FUNDADOR, chorreada de verdín» (*El astillero*, 1176). A seguido de esta escena de *El astillero*, hay una larga introspección retrospectiva, misteriosamente entre paréntesis, que recuerda la conmoción pública ocasionada por la erección de dicha estatua. En este pasaje se habla del entronizado personaje como:

> ... héroe «casi epónimo», según dijo en su discurso el gobernador. Esta frase debe haber sido sopesada cuidadosamente: no sugería en forma clara el rebautizo de Santa María y daba a entender que las autoridades provinciales podrían ser aliadas de un movimiento revisionista en aquel sentido (...). Y, finalmente, se calificó de antihistórico y absurdo el emplazamiento de la estatua, que obligaba al fundador a un eterno galope hacia el sur, a un regreso como arrepentido hacia la planicie remota que había abandonado para darnos nombre y futuro.
>
> (*Ibid.*, 1177.)

Los elementos de esta cita claramente parecen cancelar los de aquella fantasmagórica visión de Brausen al final de *La vida breve*, en la que Díaz Grey adquiere la prominente aura, si no de fundador, al menos de prócer o ciudadano excelso.

3. Salteando tiempo y espacio (más aún, toda cronología de publicación), deberíamos regresar ahora a ese momento clave de la novela matriz en que Brausen se integra físicamente con su ciudad, y no como fundador triunfal, sino como fugitivo de la ley. No olvidemos, por cierto, que él, Juan María Brausen conocía ya la ciudad antes de fundarla o re-crearla: «... porque yo había sido feliz allí, años antes, durante veinticuatro horas y sin motivo» (*La vida breve*, 442).

Cuando finalmente llega, o reintegra, a Santa María, su primera preocupación es comprobar personalmente ciertos rasgos que él había concebido en su mente retorcida y con su mala voluntad. Así, en la plaza (nueva), se sentirá satisfecho de reconocer:

> ... el sector que había contemplado Díaz Grey desde alguna de las ventanas.

e incluso reflexionará sobre:

> ... los presentimientos, las esperanzas y los temores acumulados alrededor de las manchas verdosas que había chorreado la estatua.

y se compadecerá en el hecho de que toda aquella gente que ahora veía:

> ... eran míos, nacidos de mí, y les tuve lástima y amor... me descubrí libre del pasado y de la responsabilidad del futuro, reducido a un suceso, fuerte en la medida de mi capacidad de prescindir.
>
> *(La vida breve,* 685.)

Aquí habremos de sentir la aserción del fundador Brausen de tomar posesión de su dominio. Al mismo tiempo parece insinuarnos que su posesión no será física y concreta, sino figurativa e indeterminada. Por otra parte, esta vaguedad òminosa de la posesión parece requerir primero un replegamiento o exclusión física.

4. Antes de proceder a su desvanecimiento corporal, para supuestamente ocupar esa estatua que nos ha ido delineando, Brausen debe enfrentarse a su *döppelganger,* Díaz Grey. El fatal encuentro tiene lugar en términos de extraordinaria vaguedad y hermetismo; su escenificación raya en lo irreal y onírico.

El primer contacto del creador y su criatura ocurre en el Berna, donde Brausen y Ernesto cenan en vísperas del carnaval sanmariano. La escena, en lo que respecta a Díaz Grey, pertenece al final de otra novela, *Juntacadáveres,* publicada catorce años más tarde (3). Brausen observa a un grupo de personas concentradas en un reservado frente a la mesa que él ocupa con Ernesto. Curiosamente, parece incapaz de reconocerlos, aunque todos ellos son capítulos muy importantes en la vida de la ciudad: el viejo español Lanza, el joven Malabia, el doctor Díaz Grey, el inefable Larsen y el policía Medina, sobre quien Onetti anda aún escribiendo una novela que será «fatalmente larga», tanto en volumen como en tiempo de redacción (4).

Esta falta de reconocimiento que Brausen muestra para Díaz Grey, malamente pudiera atribuirse a un desliz del novelista dentro de un esquema general tan ensañadamente planeado y morosamente desarrollado. El ralentí de estas escenas es inconfundible y, más aún, todo el *tablau* en el reservado del Berna está visto y oído por mediación de Brausen.

A partir de este momento, las trampas de Onetti, que tan bien definiera Fernando Aínsa (5), se suceden en alucinante tropel. Salien-

---

(3) Un detallado análisis de esta escena en ambas novelas figura en mi estudio de *La novia robada,* publicado en *Nueva narrativa Hispanoamericana,* vol. 1, núm. 2, pp. 185-195 (Adelphi University, N. Y., septiembre 1971).

(4) Sobre la nueva novela, aún inconclusa, véase la entrevista de J. C. Onetti con Emir Rodríguez Monegal: «Eco» núm. 119, pp. 442-475 (Bogotá, marzo 1970).

(5) Aínsa, Fernando: *Las trampas de Onetti,* Montevideo, Alfa, 1970. Este es el primer y más decisivo libro sobre Onetti hasta la fecha.

do del restaurante con Ernesto, Brausen se ve invadido por el pensamiento de:

> ... que Díaz Grey había muerto mucho antes de aquella noche y que sus meditaciones solitarias en la ventana del consultorio y sus encuentros y andanzas con Elena Sala debían ser situados en otro lugar, a principios del siglo.
>
> (*Ibid.*, 693.)

Acto seguido, este Brausen, que ha pasado ya por un doble proceso de metamorfosis —como el médico sanmariano y como el *macró* Arce—, intenta ahora escurrirse dentro de la identidad de Ernesto, presunto asesino de la promiscua vecina, y hacerle ocupar:

> ... el hueco que dejó al desaparecer la vida de un médico de provincia, inventada por mí; ahora descubre la historia que adjudiqué a Díaz Grey, piensa los pensamientos desalentados que yo le hice pensar.
>
> (*Ibid.*, 693.)

Después de esto, viene una escena de difícil comprensión y frustradores efectos para el lector. Sus parámetros son los de una escena típica del *thriller* o novela policial con que Onetti alivia sus insomnios. Un grupo de hombres parece (el verbo es inevitable) vigilar a los dos fugitivos desde la plaza. Ernesto decide confrontarlos, seguido de Brausen que, en el camino, nota la intrigante mirada de uno de los extraños, y se siente invadido con el lúcido sentimiento de su propia liberación:

> Eso era lo que yo buscaba desde el principio, desde la muerte del hombre que vivió cinco años con Gertrudis: ser libre, ser irresponsable ante los demas, conquistarme sin esfuerzo en una verdadera soledad.
>
> (*Ibid.*, 694.)

Esa referencia a la muerte del «hombre que vivió cinco años con Gertrudis» podría asumirse como la desaparición de Brausen, que tiene lugar a continuación, en rápida y ambigua sucesión de eventos. El más perplejo de todos ellos, verdaderamente anfibológico en naturaleza, es el que cierra el capítulo, y en el que Ernesto golpea y parece matar al hombre que miró fijamente a Brausen y que le interpeló con estas enigmáticas palabras: «Usted es el otro... Entonces, usted es Brausen» (*Ibid.*). Este hombre, cabe concluir, sería Díaz Grey, que vuelve, sin embargo, a aparecer flemático e incólume en el capítulo final y en el resto de la Saga Sanmariana.

De esta manera, lo que aparenta ser la muerte de Díaz Grey se

convierte en la desaparición de Brausen de la faz de Santa María o, si se prefiere, su ascensión a una serie de pedestales cada vez más elevados y divinales.

DE FUNDADOR A TEOCRATA

Durante un largo período indeterminado, Díaz Grey domina de algún modo el centro de acción en las novelas de Onetti como testigo, cronista, consejero o simple comparsa. Por su consultorio vemos pasar, junto a las dolencias provinciales, los traumas, las desgracias y los rencores de sus conciudadanos.

Juntacadáveres es ya el preludio a una nueva fase del médico y su ciudad. Por entre la narrativa del prostíbulo junto a la costa y las fuerzas vivas que se oponen a su existencia, hay la episódica historia del Falansterio de Marcos Bergner y la vasquita Moncha Insurralde, que será el germen de un cuento posterior, *La novia robada.*

La fecha de este cuento, según la cronología que ahora nos brinda Jorge Ruffinelli, es de 1968 (6). La crisis del Uruguay empieza a recrudecerse; esto quizá tenga alguna importancia futura, si el propio Onetti así lo declarara y si sus allegados y críticos consensualmente así lo creyesen. Pero lo que sí es obvio es un hosco endurecimiento en el tono narrativo.

La historia está vista, como en la última que ahora nos ocupa, casi íntegramente por el sentir y la filosofía de Díaz Grey. El médico, cuarentón como su autor cuando le conocimos, se considera ya —«nosotros, los viejos»— en la senectud.

Hacia la mitad de la historia y al referirse a la locura trágica de Moncha, Díaz Grey dice, representando una conciencia popular, colectiva: «La aceptamos, en fin, y la tuvimos, Dios, Brausen, nos perdone» (*La novia robada,* 1412).

Moncha, finalmente, tras el serpenteante proceso onettiano de conjeturas, hipótesis y alternativas, «se aburrió de respirar» y «se echó a morir». El «yo» y el «nosotros» narrativos del médico, que presiden el relato, cambian entonces a un narrador de tercera persona:

> Y fue entonces que el médico pudo mirar, oler; comprobar que el mundo que le fue ofrecido y él seguía aceptando no se basaba en trampas ni mentiras endulzadas. El juego, por lo menos, era un juego limpio y respetado con dignidad por ambas partes: Diosbrausen y él.
>
> (*Ibid.,* 1422.)

(6) Ruffinelli, Jorge: Prólogo a *Cuentos completos* de J. C. Onetti. Buenos Aires, Corregidor, 1974. Incluye diez relatos de Onetti nunca recogidos anteriormente en forma de libro.

Y el onettiano certificado de defunción con el que Díaz Grey cierra el cuento, concluye así:

> Estado o enfermedad causante directo de la muerte: Brausen, Santa María, todos ustedes, yo mismo.
>
> *(Ibid.)*

Indudablemente, esta nueva proyección de Brausen, como ente divinal, parecería ser indicativa de algo más que un simple juego de su autor; más allá del perogrullesco principio—milenariamente anterior a los deicidios de Vargas Llosa—que caracteriza al autor como el dios de sus personajes. Y Brausen es, por derecho propio y voluntad de un novelista, el dios de Santa María y Díaz Grey:

> ... capricho engendrado por un capricho, tímido inventor de un Brausen, manipulador de la inmortalidad.
>
> (*La vida breve*, 562.)

El complejo cuadro sanmariano al final de *La novia robada* (final también de la prematura edición de las Obras Completas) pudiera ser resumido así:

a) El novelista Onetti crea a otro escritor, Juan María Brausen.

b) Brausen, a su vez y en el curso de la novela *La vida breve*, crea a un médico, Díaz Grey, y una ciudad, Santa María.

c) Por su propia voluntad, o impensable designio de Onetti, Brausen desaparece al final de esa novela, tras una escena, situada en la ciudad que creara, en la que otro personaje por él imaginado, Arce, parece enfrentarse a Díaz Grey.

d) En los doce siguientes relatos, que tienen a Santa María como *hábitat*, volvemos a encontrarnos con el doctor Díaz Grey en cometidos que oscilan entre protagonista *(La casa en la arena)* y una mera mención.

e) Brausen, cuya desaparición nunca nos fue explicada, es ahora una presencia entre mística e histórica, en forma de estatua de fundador, cuyos orígenes y características van cobrando mayor importancia con cada número de años, o de relatos sanmarianos.

f) En *La novia robada*, antepenúltimo relato de Onetti, Brausen asciende de prócer o héroe epónimo a una especie de divinidad que rige los destinos sanmarianos, algo que ya intimida el propio Brausen al romper el plano que parecía dar a Díaz Grey (final de *La vida breve)* una función de hegemonía sobre la ciudad y la colonia.

Tras el singular interludio de *Matías el telegrafista* (7), un cuento de marinos uruguayos por la Europa teutona que menciona, sólo de paso, la ciudad maldita, Onetti publica *La muerte y la niña* (8).

Este relato largo, o novela corta, parece estar más en la línea de *Para una tumba sin nombre, Juntacadáveres* y *La novia robada* que de los otros episodios de la Saga.

Arranca esta historia en el consultorio y el recuerdo del doctor Díaz Grey; el zeugma es, con Onetti, tan inevitable como su insomnio. El buen médico conversa con un nuevo paciente. Su dolencia tiene poco o nada que ver con dolencias gripales, intestinales o de cualquier otro tipo clínico. Díaz Grey se enfrenta, una vez más, al endémico mal de sus paisanos: «la trampa, la hipocresía, la dureza oculta, la congénita astucia».

Sentado en la misma silla que en otro tiempo ocuparan Jorge Malabia, Larsen y la vasquita Iturralde con sus problemas, está ahora el suizo Augusto Goerdel. Los elementos del nuevo drama son anteriores a esta visita, anteriores incluso al propio personaje agonista: pertenecen más bien a la historia universal de la estulticia humana.

Y como en todos los anteriores, el papel que el destino reservó a Díaz Grey es, en este caso, bastante anecdótico: escuchará silencioso y distante, interpondrá resignado inaceptables sugerencias, pautará con silencios su escondido enojo por la inutilidad del encuentro y acabará abandonándose a su acumulado odio contra los hombres de aquella tierra.

Todo en vano; la ley de la fatalidad tiene en Díaz Grey un inveterado discípulo, con este pensamiento como su base:

> Todas las cosas son así y no de otro modo; aunque sea posible barajar cuatro veces trece después que ocurrieron y son irremediables.
>
> (*La novia robada*, 1418.)

Y Augusto Goerdel, como estaba escrito, terminará asesinando a su mujer, Helga Hauser, con una premeditación de doscientos setenta días: los del prohibido embarazo. Luego se nos dará—Onetti no cree en acciones absolutas y hechos concretos—la posibilidad de

(7) *Matías, el telegrafista* fue primeramente publicado en la revista *Macedonio*, año II, número 8, pp. 37-52 (Buenos Aires, primavera de 1970). J. Ruffinelli lo ha incluido en la edición de *Cuentos completos* arriba citada.

(8) Onetti, J. C.: *La muerte y la niña*, Buenos Aires, Corregidor, 1973.

una ausencia, la coartada de una infidelidad, la seguridad melancólica de nunca saber realmente el cuándo, el cómo o el quién.

Durante la conversación del arranque, entre Goerdel y el médico, éste revuelve en su mente la culpa del otro:

> Y así, nos va convirtiendo todos en sus testigos de cargo y descargo: el obispo y Jesucristo, Galeno Galinei y yo, Santa María entera. Y es posible que noche a noche, llorando y de rodillas, rece a Padre Brausen que estás en la Nada para hacerlo cómplice obligado, para enredarlo en su trama...
>
> (*La muerte y la niña,* 10.)

La mención de ese Brausen divinal, en una frase parafraseada del Padrenuestro, ha de llevarnos a considerar ciertos pasajes de *La vida breve* y esos encabalgados apelativos —Diosbrausen— en *La novia robada.* La intención se hace más clara al recitar el médico las inútiles alternativas abiertas a Goerdel para evitar el fatal embarazo de Helga:

> Usted que no puede alquilar una prostituta porque esto significaría pecar contra Brausen... que no tiene salvación, aparte de matarla.
>
> (*Ibíd.* 14.)

La historia de este asesinato, algo así como la mitad del relato —«la muerte»—, es además una ampliación espacial de la Saga Sanmariana para abarcar la vecina Colonia Suiza, desde su establecimiento, posterior a la aparición de Santa María. De hecho, hay tal lugar en el Uruguay y por parecidos pagos.

La otra mitad —«la niña»— conlleva una ampliación temporal, hacia el pasado, en la historia de Díaz Grey. Entre ambos sectores narrativos, externamente independientes, pero con un centro de convergencia interna en las meditaciones del médico, subyace toda la gama sanmariana que ha sobrevivido los años, las modas y la demografía.

En pos de la visita del suizo Goerdel, desfilan por el famoso consultorio dos viejos conocidos: Jorge Malabia, especie de *alter ego* juvenil de Díaz Grey, y el indomitable inquisidor de proxenetas y prostíbulos, Antón Bergner, reconocido ahora como «señor obispo coadjutor», aunque el médico se obstina en seguir llamándole «el Padre Bergner» a secas.

La presencia del sacerdote, en el pináculo de su carrera, coloca la acción en un tiempo anterior a *La novia robada, El astillero* y *Para*

una tumba sin nombre, pues en estos tres, al menos, el padre Bergner es mencionado como ya muerto desde hacía un número de años.

Hay, como veremos más adelante, varios otros datos en *La muerte y la niña* que desdicen o cuestionan los organigramas anteriores que con gran esfuerzo nos habíamos trazado. Habrá, sin duda, alguna escondida intención que Onetti se reserva. Pese a su notable y cultivada displicencia personal, este novelista está considerado como ferozmente meticuloso en la estructuración de sus relatos.

El primero de estos datos nos asalta con la llegada de Jorge Malabia a casa del médico, su viejo amigo y mentor. La escena que sigue está vista en el característico punto de vista dual, «yo» y «él», de Díaz Grey:

> Oí llegar al caballo en la madrugada. Vino al rato otro sueño inconexo y melancólico, poblado de muertos ya olvidados.
>
> Posiblemente fue entre siete y ocho de la mañana que Díaz Grey aceptó estar despierto. Vio por la ventana... a Jorge Malabia sentado en el paso, sirviéndose mate con un termo.
>
> (*La muerte y la niña,* 53.)

Al describir el caballo se refiere a Marcos Bergner, sobrino del cura, con este desgarro poético: «perdido hace años en la niebla» (p. 54). Pero en un relato anterior nos enteramos que:

> El cura había muerto en sueño dos años antes; Marcos había muerto seis meses atrás, después de comida y alcohol, encima de una mujer.
>
> (*La novia robada,* 1410.)

Para los desconcertados cartógrafos de la Saga Sanmariana, con sus tablas cronológicas ahora fatalmente descabaladas, ofrecemos en consolación esta cita, quizá apropiada, del nuevo libro:

> No nos estaba permitido envejecer, deformarnos apenas, pero nadie impedía que los años pasaran señalados con festejos, con el escándalo alegre y repugnante... de los que ignoraban... que los burócratas de Brausen los habían hecho nacer con una condena a muerte unida a cada partida de nacimiento.
>
> (*La muerte y la niña,* 91.)

Junto a las discrepancias temporales, hallamos una extraña mudanza en los familiares contornos de la residencia del médico: casa-consultorio en aquella famosa plaza nueva que le adjudicó el fundador

con tanta insistencia. La presencia del pasto, con Malabia y su caballo, frente al dormitorio del ahora «anciano» doctor, nos debieron alertar sobre el siguiente párrafo (narra Díaz Grey en primera y tercera persona):

> Dos herencias, pensó, que servirán algún día para unirnos o separarnos. Angélica Inés, su mujer, dormía babeando en el piso de arriba. Jorge se estiraba en el suelo, desesperezándose, henchido por la noticia que lo empujaba hacia mí, que lo obligaba a esperarme, entrar, poner para siempre en algún rincón del consultorio o de la sala, dentro de mí en todo caso.
>
> (*Ibid.* 55.)

En otra parte veremos a Díaz Grey sentado en el gran sillón de la «enorme casa construida por Jeremías Petrus, tantos años, antes... tantas veces apuntalada». Y este caserón sobre pilares era ahora «suyo por derecho de conquista inquerida» (*ibid.* 76).

Lo sorpresivo de estas referencias se combina al ambiguo tono de su exposición. Esta Angélica Inés es la hija, informe y retardada, del loco financiero en cuyo ruinoso astillero peleó Larsen su última aventura. El mismo Larsen, envejecido y derrotado, cortejó patética y románticamente a esta muchacha como parte de su plan maestro para zandillear a la desgracia.

Una vez más, Onetti nos obliga a reconocer su obra no como novelas y relatos separados, sino como una vasta «meta-novela» de ensañada organización y alucinantes reencuentros. Así, en este pasaje hemos de submitirnos obedientes a una *recherche* por las marañas de *El astillero.* Allí encontraremos, como era de rigor, una escena del pasado, en la casa de los Petrus, en que Díaz Grey, llamado para curar una herida de Angélica Inés, pasea su vista por la enorme sala para notar, en su centro, el «enorme e incómodo sillón» donde esperaba la muchacha, entonces por los quince años. Hay también una descripción de la «enorme casa de pilares», al tiempo de su construcción en Puerto Astillero.

Volviendo a la cita que ahora nos intriga en *La muerte y la niña,* podremos apenas concluir que Díaz Grey, en algún momento anterior, vino a poseer la mansión de los Petrus y mudó su práctica médica y su misantrópica existencia del centro de Santa María a Puerto Astillero. Esto nos dejará aún dudando sobre la naturaleza de las «dos herencias» destinadas a «unir o separar» al médico y Malabia. Y resignados a lo prescindible, dejaremos sin resolver a qué poseedor marital corresponde, de verdad, la aposición «su mujer» referida a Angélica Inés. ¿Es Jorge el marido y Díaz Grey el guardián?

¿Fue ese matrimonio uno de los autocastigos que los seres sanmarianos —Jorge o Díaz Grey en este caso— se infringen como expiación inexplicable de culpas propias o ajenas?

LA VIDA INTIMA

La visita de Malabia al médico tiene que ver con la venganza del pueblo contra Goerdel por la muerte de su esposa Helga; pero entremezclado con esta entrevista y la del cura Bergner está el pasado del médico y la historia de una hija que se alejó de su vida cuando tenía tres años. El tema se polariza en una presunta de Malabia:

> Una curiosidad muy vieja... que se fue alargando... ¿Quién es usted... me interesa conocer su pasado, saber quién, qué era usted, doctor, antes de mezclarse con los habitantes de Santa María. Los fantasmas que inventó e impuso Juan María Brausen.
>
> (*La muerte y la niña,* 72.)

El peso de las preguntas arranca lejanos ecos en la conciencia de Díaz Grey, y «lento, caviloso», contesta sorprendido «¿Mi pasado?» Más tarde, mientras trae al escritorio un revoltijo de naipes, fotos y cartas, añade:

> —Hay un pasado—dijo casi con asombro, como si no lo entendiera del todo.
>
> (*Ibíd.* 75.)

En el capítulo segundo, después de la conversación con Goerdel, habíamos asistido a uno de esos fugaces instantes que nos revelan chispazos de la interioridad del médico (quizá también del novelista) agitándose en la soledad, la dispepsia y el insomnio. El nuevo relato es raramente pródigo en revelaciones sobre el mundo interior del más asiduo sanmariano. Se nos impone citar las siguientes, para uso de sus porfiados biógrafos:

—Que «el amor se había ido de la vida de Díaz Grey y a veces, haciendo solitarios o jugando a solas al ajedrez, pensaba confuso si alguna vez lo había tenido de verdad» (*ibíd.,* 22).

—Que esta falta de amor no le impide la intimidad femenina: «Todos los jueves, salvo la luna, tenía en el crepúsculo una mujer en la camilla chirriante o en la alfombra inapropiadamente espesa» (*ibíd.).*

—Que gravita sobre él un lancianante recuerdo: de la hija ausente (entrañable intimación) y «sólo conocida por malas fotografías».

—Que amargamente resiente los años cruelmente desgajados de su pasado:

> Dudaba, desinteresado, de sus años. Brausen puede haberme hecho nacer en Santa María, con treinta o cuarenta años de pasado inexplicable, ignorado para siempre. Está obligado, por respeto a las grandes tradiciones que desea imitar, a irme matando, célula a célula, síntoma a síntoma.
>
> (*Ibíd.*, 24.)

Habrá quienes aquí recuerden esos largos años que el buen novelista pasó ignorado de muchos y recelado por otros. En cuanto a Díaz Grey, su cólera también se extiende, con acentos del mejor Segismundo calderoniano, contra quienes le obligaron al desfase y la incompatibilidad con las muchachas del lugar:

> Ellas siempre lejanas e intocables, apartadas de mí por la disparidad de los treinta o cuarenta años que me impulsó Juan María Brausen, maldita sea su alma que ojalá se abrase durante uno o dos pares de eternidades en el infierno adecuado que ya tiene pronto para él un Brausen más alto, un poco más verdadero.
>
> (*Ibíd.*, 25.)

Volvemos, pues, a Brausen; regreso ineluctable y onfálico de la criatura a su creador. Por esta visceral reprobación quizá hayamos vislumbrado la clave a esos misteriosos «Diosbrausens» que empezaron a inquietarnos en *La novia robada,* y que parecerían ser la visión «más alta» y «verdadera» de un Brausen atormentado, infeliz y vengativo, capaz de volver contra su propia obra.

El pasaje sirve además de justo preludio al siguiente capítulo, sobre la formación de la colonia suiza y trasfondo, a su vez, de la historia del homicida Goerdel. Esos pioneros teutones, que vimos en la distancia mezclándose con los nativos sanmarianos, aparecen ahora enfocados en la poco incierta aura de su ingénita mezquindad.

> No se sabe, ni importa, cuántos meses o años pasaron —ayudados, empujados sin piedad para ellos mismos ni para nadie— hasta que las rubias, severas ratas, desembarcadas con menos esperanza con rabia suicida, fueran ricas, ricas y engordadas, dominaran la ciudad fundada por nuestro Señor Brausen sin necesidad de mostrarlo. Tal vez les repugnara la evidencia. Eran oblicuos, eran indirectos, eran pudorosos.
>
> (*Ibíd.*, 30-31.)

La sórdida historia de Goerdel, desde sus miserables inicios en la colonia, está íntimamente ligada al cura Bergner, su protector y

«mala conciencia», cuyos padres «también llegaron en nuestra 'Flor de Mayo' a la costa de Santa María, por voluntad de Brausen» (p. 32). Estas dos almas gemelas en ambición, mezquindad y revancha, se alían en un pacto, «gran farsa mutua», de atroz egoísmo y rampante hipocresía. Bergner, «simulando estar fabricando un cura», forja en realidad el monstruoso agente que le servirá para sus planes, apropiación y riqueza, y el quintacolumnista que le asegurará la ortodoxia espiritual de los colonos.

En este momento, final de la historia del cura y el ex seminarista, que el pasado de Goerdel y los comienzos de la colonia, y antes de pasar al dormido Díaz Grey, que va a ser visitado por Malabia, un detalle de indiscernible importancia se infiltra en el relato. Y es que, a punto de partir Goerdel hacia la capital para completar sus estudios, Bergner percibe un ominoso cambio en la figura del fundador, aquella descrita con tanto detalle hacia la mitad de *El astillero.*

> Y fue el padre Bergner el primero en descubrir luego de santiguarse, a la luz de los faroles de la plaza, que la cara del jinete de la estatua dedicada a Juan María Brausen, había comenzado a insinuar rasgos vacunos... La dureza del bronce no mostraba signo alguno de formación de cuernos; sólo una placidez de vaca solitaria y rumiante.
>
> (*Ibid.,* 49-50.)

Esta transformación surreal de Brausen crece en interés y desconcierto para nosotros cuando es discutida durante el encuentro de Bergner con Díaz Grey acerca del regreso del marido homicida. El cura pregunta al médico, sin preámbulos:

> Hace un tiempo quise preguntarle si usted notó que algunas veces, al atardecer, la cabeza del caballo de la estatua tiene rasgos más de vaca que de equino.

Díaz Grey confiesa nunca haberse fijado en lo que respecta a la bestia inferior, y añade, lejanamente interesado en el tema, este comentario:

> Pero el jinete. Sí, siempre le sospeché. equívocos... creo que tendremos vida para divertirnos con el terremoto que se lleve al mismísimo infierno al matungo y al jinete ambiguo. Lástima que Santa María esté tan lejos de los Andes... durante la inauguración y los discursos... el caballo tiraba a vaca mansa y la figura de arriba tenía rasgos de potro, de bestia indomable.
>
> (*Ibid.,* 93-94.)

Y por si esto no bastara a los exegetas de simetrías y sincopados simbolismos, podría añadirse esta nueva proyección sobre el tema de Brausen que emana de la melancólica meditación vespertina en el espíritu de Díaz Grey:

> ... la voz cómplice del crepúsculo que empezaba a devorar la luz de todos los días que nos repetía Brausen, Juan María, casi Junta para los ateos.
>
> (*Ibíd.*, 121.)

En verdad, *La muerte y la niña* bien pudiera ser la obra más fascinante salida del mago Onetti. Ciertamente ha de ser la más amarga e iracunda, también la más poética y heterogénea de las que de él conocemos. Y esta diversidad de elementos, personajes, ramificaciones espacio-temporales, implicaciones político-sociales, y consideraciones metafísicas, ha de verse en función de una constante tan onettiana como el desinterés o la prescindencia: el tiempo. Esta preocupación por lo temporal, desgastador e inexorable, es lo que ensambla y aglutina toda la obra. Por ella corre también, como un estremecimiento, el malestar de la época que representan: la angustia de la reiterativa Historia:

> Siempre sentía la reiteración: los héroes y los pueblos subían y bajaban. Y el resultado... era un ciento o miles de Santas Marías, enormes en gente y territorio, o pequeñas y provinciales como ésta que me había tocado en suerte. Los dominadores dominaban, los dominados obedecían. Siempre a la espera de la próxima revolución, que siempre sería la última.
>
> (*Ibíd.*, 118.)

la ingénita estupidez sanmariana y universal

> ... la inesquivable imbecilidad de la gente que poblaba su mundo: la estupidez de los conformes, la estupidez de los que decían creer en la felicidad universal...
>
> (*Ibíd.*, 72.)

y la profunda crisis del país

> ... había otra gente joven, respetable, que se dejaba matar en los bosques escasos por la sed, insectos ignorados, fiebres... A veces, para humillación mayor, terminaban muertos por las metralletas de los del Cuerpo de Pundonorosos que, supuestamente, cumplían órdenes de Juan María Brausen.
>
> (*Ibíd.* 72.)

Sería inútil embarcarnos en otra complicada especulación sobre las posibilidades simbólicas de este nuevo Brausen, pero, en cualquier

caso, resulta curioso observar que sus dos primeros nombres y sus tres iniciales se corresponden con los de cierto estadista austral cuyo régimen preside sobre las ruinas de una arcadia que el infame Goerdel pudo haber definido al atacar a los «palurdos que ensucian lo que persisten en llamar ciudad, y sólo es un poblado del siglo dieciséis»; el resto habla, o no, por sí solo.

Es ya axiomático que en el novelar de Onetti, la anécdota, los incidentes y la peripecia importan mucho menos que ese caldo viscoso de la interioridad donde se anidan. Ya nos había advertido en su primera novela, *El pozo,* que lo que de verdad le interesa es «la historia de un alma, de ella sola, sin los sucesos en que tuvo que mezclarse, queriendo o no». O, si se prefiere, en términos de poética machadiana: que al final quede clara la pena y oscura la historia.

Y para aquellos que porfían por lo opuesto queda vibrante esta línea de *La muerte y la niña,* que habría complacido al propio Faulkner: «Acaso ésta no sea otra historia.»

LUIS ALFONSO DIEZ

Queens College of the City University of New York
Latin American Area Studies
FLUSHING, N. Y. 11367 (USA)

EL OFICIO Y LA VIDA

LA OMNISCIENCIA NARRATIVA EN ONETTI

Entre las muchas características o constantes de Juan Carlos Onetti —su particular teoría del fracaso, su amor por la adolescencia femenina y el pánico y rebeldía realmente romántica a que la edad degrade la pureza núbil; el paradójicamente esperanzado sentido de la fatalidad, la contradicción permanente entre la realidad frustrada y la gratificante evasión soñadora, la suma vivencial urbano-rioplatense, la exacerbada conciencia de culpa, el mecanismo inexorable del deterioro— me interesa anotar con cierto esmero la manera o el proceso en que el significado novelista uruguayo resuelve su presencia omnisciente en el ámbito de la narración. Se trata de una cuestión de método, en principio, pero que inmediatamente plantea el problema básico del oficio de narrar y cuestiona la legitimidad o la propiedad del narrador.

Aquí se pone en juego, entre otras cosas, la subjetividad-objetividad del novelista, su carga autobiográfica, su capacidad de desdoblamiento, la auténtica voluntad en la creación de personajes «independientes» de la mentalidad creadora y, en otras palabras, la autenticidad de la metodología formalista que intenta superar las consabidas limitaciones del yo narrativo.

Estas «consabidas» limitaciones del yo narrativo no son tan consabidas si atendemos a la historia del género y a su manera de desenvolvimiento. La poesía, por ejemplo, enteramente subjetiva y personal, se enfrenta menos con tales problemas. Ni el resto de los géneros literarios, a excepción de la novela, del cuento, los cuales no pretenden nunca inmiscuirse en la esencialidad de los seres, ver el mundo desde ellos mismos, con aparente abstracción del autor,

sino que relatan una experiencia según los elementos de juicio facilitados por determinados hechos. Los historiadores —seguimos con los ejemplos— no han «creado» a César ni narrado sus campañas desde la mentalidad del propio César: manejan hechos, datos, y a esos hechos y datos incorporan su interpretación personal, mas nunca intentan hipostasiarse con el personaje de sus desvelos. En el ámbito de la narrativa —la novela, el cuento—, por algo son géneros de ficción, se da el fenómeno de reflejar la realidad de otra manera muy distinta. En el ámbito de la narrativa —hay mayoría de casos y, además, corresponde así a la esencia del género, salvo impugnaciones de última hora— el autor no sólo es el narrador, sino que también es sus personajes. Y en la medida en que se advierta menos en estos personajes la idiosincrasia del autor, en la medida en que consiga desdoblarse mejor y hacer abstracción de sus propios rasgos de persona que existe y está dedicada a la función casi neurótica de evocar, será más valorado el susodicho autor. Ni declarar, por obvio, que la función del desdoblamiento, de la «creación» de personajes apropiadamente «ajenos» al novelista —función por la que éste se convierte en «omnisciente»— es artificial. No faltaría más.

Lo que ocurre es que al artificio, entre otras, hay dos maneras importantes de llevarlo a la práctica: con declaración expresa (caso de Onetti, como veremos) o sin declaración expresa. En el primer caso, y el que me parece únicamente hoy día lícito, se mantiene la dicotomía sujeto-objeto. En el segundo caso, por medio de una convención hoy día inaceptable pero que es la que prolifera y la que determina la magnitud tópica de un novelista, desaparece, o se intenta hacer desaparecer la dicotomía, la inconciliabilidad del que piensa y de lo que es pensado. Por tanto, el autor se «escamotea» a sí mismo, hace las funciones de Dios (según se ha dicho, con notable inconsciencia o ganas de jugar) y da una versión del mundo y de la vida con base en la superación convencional de las limitaciones de la condición humana hasta conseguir que en el universo novelístico no sean fácilmente detectables las implicaciones personales del autor y que todos los hechos y la experiencia de la realidad no parezcan plasmadas y tamizadas a través de un solo «punto de vista», el del autor, sino que cada personaje o cada concepción del mundo observen su propio e independiente punto de vista. Esto siempre se ha entendido como un progreso en el arte novelístico de representar la realidad, como la superación de las tosquedades e insuficiencias de un instrumento —el yo personal— que, por fin, en nuestro tiempo, ha descrito la gran parábola que desemboca, por ejemplo, en el conocido monólogo de Joyce,

donde el autor no sólo aprehende otra psicología del sexo opuesto —para mayor dificultad—, sino que se la incorpora hasta el extremo de fundirse con ella y borrarse en ella. Ya no se trata de un novelista puesto en el trance de imaginar cómo ha de comportarse la psique de una mujer, y a un lado está el novelista con las determinaciones de sus glándulas y ambientación social, y a otro la mujer, con su vida más o menos explícita o secreta, abierta o cerrada al camino de la hipótesis, en un caso, o al camino interpretativo de los hechos concretos, en otro. Se trata —siempre en la vertiente de la convención literaria— de que la mujer, o un profesor, o un sátiro griego, o un niño subnormal, vivan desde sí mismos, con independencia total (aparente) del que los crea, los mueve y los predetermina. Por eso muchas veces se ha dicho la tontería de que los personajes adquieren tanta vida propia que incluso desbordan al autor y siguen una trayectoria ajena a la voluntad de éste. Yo no dudo que un personaje pueda sufrir matizaciones y cambios de carácter a lo largo de su gestación, o que de verdad escape, por defecto, a la voluntariedad del autor, pero de eso a creer en las propiedades autogeneratrices del ente de ficción hay alguna diferencia.

Nada de lo que llevamos escrito quiere decir, naturalmente, que estemos en contra de las muchas licencias que un novelista moderno introduce en el empeño de captar la realidad en sus diversas y complejas dimensiones; tanto la realidad tradicional que se entiende por «realismo» como la realidad onírica y la realidad de la perturbación mental o el deliberado trastorno de las leyes histórico-temporales, aunque dicha hermosa y alumbradora libertad —anotemos de paso— es la máscara que muchos pseudoadelantados de las letras manejan como jugando a empezar de nuevo, es decir, a utilizar fórmulas ya ampliamente desarrolladas por el pensamiento filosófico (lo cual demuestra la incultura del lector medio, que no reconoce los aditamentos de la historia de las ideas, que la tradición cultural no es vana) o a incrementar las ya evidentes pruebas *realistas* del caos. ¡Cuánto cuesta que el hallazgo de un nuevo lenguaje sólo pueda brotar precisamente de ese cultivo de la confusión expresiva!

Sin duda alguna y atendiendo a la total independencia del personaje (también del ambiente) respecto al autor, el principal y no resuelto problema que se le presenta al novelista es el azacaneado «punto de vista». Cuando un autor «crea» a un personaje «independiente», que vive por sí solo (ejemplo, toda la obra «distanciada» de Dos Passos, al que, por cierto, imitó Onetti en *Tierra de nadie*); ¿dónde

se sitúa el autor, en qué ángulo de observación, desde qué especiales condicionantes? Si se trata de la caída de una muchacha en la prostitución, esta caída reviste caracteres distintos para el proxeneta que para el padre de la muchacha. Esta muchacha, que probablemente tiene un en sí mismo inalterable, objetivo y desconocido, es juzgada por cada una de las personas que la rodean de manera distinta. Los padres, los amigos, el novio, el sereno, las hermanas, el jefe donde trabaja, el abogado que defiende una moción para la buena marcha de las disposiciones legislativas, el cura, el farmacéutico que vende píldoras anticonceptivas, el organizador de un concurso de belleza, el camarero... No hagamos interminable la relación. Cada una de estas personas, encuadradas en su medio ambiente, determinadas por su condición social y temperamental, abstrae de la muchacha caída lo que corresponde a su área particular. Para contar y enjuiciar, ¿dónde se situó el novelista, qué punto de vista adoptó?

A partir de esta pregunta se pueden arbitrar muchas resoluciones. El autor puede adoptar *todos* los puntos de vista, puede instalarse en la contextura de una determinada persona y observar desde ella a la muchacha y puede hacer que la mentada muchacha cuente su experiencia en primera persona. Situarse en todos los puntos de vista no es normal, equivaldría a una monotonía y extensión esquizofrénicas porque, además, el novelista vendría obligado a justificar en qué punto de vista se sitúa para hacer funcionar el punto de vista elegido. Igual ocurre si observa a la muchacha desde la mentalidad de otro personaje. El problema surgiría con este otro. Así siempre. Ahora bien, el punto de vista no ofrece tanto problema cuando el autor habla en primera persona, lo cual limita ostensiblemente su campo de acción (así como limita su campo de acción aumenta el rigor y la honestidad narrativa) y exige que el yo narrativo esté implicado en la acción. Para mí el novelista que es capaz de inventar una *trama*, basado en los recursos del oficio, me trae sin cuidado. Es tan fácil, tan gratuito, tan falto de materia constituyente...

Hay algo peor, sin embargo. La mayoría de los novelistas están a medio camino entre la realidad personal, la suya propia, como no tenía por menos que ser, y la ficción (o reelaboración de la realidad). ¿Quién no ha tenido, para poner un ejemplo rápido, experiencias de prostíbulos? A juzgar por la proliferación del prostíbulo, que no falla en ninguna novela latinoamericana, y, por extensión, en ninguna novela española llevada a cabo un poco de esa fuerza coercitiva, todo el mundo. El novelista se apoya en su experiencia personal para contar

la experiencia del prostíbulo, pero entonces aplica una lente —hecha de recuerdos, de nostalgias, de gratificaciones afectivas, de necesidad de epatar al lector, de manías arquetípicas— que, cual hiciera Joyce en su prostíbulo histórico, tiende a deformar y a exagerar la realidad, la que fuere, en sus dos extremos o, mejor dicho, en el sentido de convertir el prostíbulo en una maravilla de fantasiosidad, pintoresquismo y ternura, o en el plan de hundirlo en la más tremebunda sordidez, siempre buscando la nota característica para elevarla a la enésima potencia. Así la novela, pocas veces da el tono medio, la constante dispersa y equívoca de los días, los mil hilos truncados que nunca redondean una trama, un asunto, sino que comete con harta frecuencia la falacia del capricho asociacionista, de la contrafigura idealizada, del acomodo estético. La novela, por supuesto, no puede escapar a sus leyes. Pero resulta conveniente ir señalando sus inconsecuencias. La crítica debe caer en la cuenta de que la única revolución que admite la novela es dejar de ser novela. Si transformamos la naturaleza de la novela es a costa de liquidar el género, de modo que sus libertades de forma y de concepción acaban donde empiezan las prerrogativas de los restantes géneros literarios. Sólo resta preguntarse si verdaderamente existen los géneros literarios.

Cabe pensar, en principio, que la concreción de estos géneros constituyó en su día una necesidad y un síntoma de progreso dentro de la capacidad expresiva del ser humano. La actual confusión genérica —Cela escribiendo un libro de apotegmas y bautizándolo novela, Borges jugando con la ya de por sí escasa identidad histórica y filosófica, los poetas desconociendo la exigencia de la esencialidad e inmiscuyéndose en el campo narrativo, la novela de influencia periodística, la novela de influencia cinematográfica, la ciencia-ficción— puede significar que toda la teoría de los géneros fue un error y que por fin hemos hallado la gran panacea, o que intentamos seguir progresando, pero esta vez como los cangrejos.

Si bien Onetti cultivó el procedimiento de la simultaneidad objetiva, por llamar de alguna manera a la tradición que va de Joyce a Sartre, pasando por Dos Passos y Huxley, y no es exactamente un fervoroso de la primera persona (en cuanto a la forma; sí en cuanto al contenido, pues le son caras las maneras autobiográficas), su modo de resolver las peculiares dificultades del «punto de vista» son interesantes y permiten, sin recurrir a la gran falacia novelística de —digámoslo burdamente— sustituir a Dios, adoptar la mayor de las flexibilidades y, al mismo tiempo, no incurrir en la degradación

novelística de crear personajes que de alguna manera no le sean necesarios o constituyentes a las particulares constantes, manías u obsesiones del autor.

Este mecanismo se perfila en *La vida breve.* Las tres novelas más complejas de Onetti son *La vida breve, El astillero* y *Juntacadáveres,* como se sabe por demás. *La vida breve* es el arranque del orbe onnetiano y la culminación de una serie de cuentos donde ya se venía apuntando un determinado afán, primero de evasión gratificante romántica en contraste con la penuria gris de la cuotidianidad, y luego de auténtico desdoblamiento de personalidad, todo eso ya remansado como propósito de ulterior desarrollo en la novela corta *El pozo,* magnífica introducción a lo que con notable coherencia va a representar el personaje Onetti y sus posibles *yoísmos* dentro de la voluntad de explicitar la estupefacta, pero no admirada, aventura de vivir.

En *El pozo,* novela corta de resonancia barojiana, gorkiana, y de todo el que haya tratado con alguna propiedad la degradación del fracaso humano, el personaje de Onetti «sueña despierto», es decir, antepone la idealidad de la imaginación romántica y heroica a la sordidez de la realidad presente (cierto paralelismo se podría señalar con *La vida secreta de Walter Mitty).* Claro que la idealidad en Onetti, por fortuna, no suprime nunca la gravitación apesadumbrada y escéptica de las condicionantes cotidianas. En *El pozo,* y en otras historias breves, se dan estos amagos de evasión que, según el desarrollo posterior de la obra, carecían de entidad suficiente para satisfacer las exigencias del Onetti-novelista. Después el esquema progresa de una manera concreta: el sentido de la evasión asume la categoría y la densidad de un personaje. El anhelo de otra vida, la necesidad del ensueño, la disociación de la personalidad —todos esos grandes temas de la novelística contemporánea—, explícitamente, sin falacia creadora, se concentran en individuos —Díaz Grey, Larsen— a los que se les dota de personalidad, de un ambiente, de unas características vitales y sobre los cuales el novelista Onetti, siguiendo su coordenada, hace la declaración expresa de que se trata de personajes producto de la misma evocación evasiva de antes, personajes que encarnan un ensueño más, como el vagabundo desastrado que en un momento de su hirsuto vacío sueña o piensa con ser un enérgico capitán de buque ballenero, sólo que al madurar el reconocible individuo novelístico más próximo a las señas de identidad del propio Onetti su explicitado universo de ficción, sus declarados entes figurados abandonan lentamente cierta ingenuidad de adolescencia influida por novelas de aventuras popula-

res a lo Jack London para desembocar en otro universo más profundo que ya realiza con la necesaria dignidad el fenómeno de la omnisciencia novelística, o sea, la ampliación del campo personal, la adopción justificada de diversos puntos de vista y la plenitud de la función novelística, todo ello sin recurrir a la evidente falacia de romper la inexorable relación y dependencia entre el sujeto y el objeto (*).

EDUARDO TIJERAS

Maqueda, 19
MADRID-24

(*) Para una aproximación a Juan Carlos Onetti interesa consultar, aparte de sus *Obras completas*, publicadas por Aguilar (1970), con prólogo de Rodríguez Monegal, y la novela incompleta *Tiempo de abrazar* (Ed. Arca, Montevideo, 1974, que incluye los cuentos de 1933 a 1950, con prólogo de Jorge Ruffinelli), los dos volúmenes de recopilación de artículos críticos sobre Onetti aparecidos en Casa de las Américas (La Habana, 1969) y en Biblioteca de Marcha (Montevideo, 1973), ambos con bibliografía y cronología. También el artículo «Juan Carlos Onetti y una escenografía de obsesiones», de Félix Grande *(Cuadernos hispanoamericanos*, número 234, junio 1969). Tras la recopilación de Casa de las Américas, el artículo de Grande tuvo cierto carácter introductorio, al menos en España, donde la figura de Onetti aún no había rebasado la mera zona especializada. Luego ya todo fue más fácil en este orden: vino a España el propio Onetti, invitado por el Instituto de Cultura Hispánica, para participar en un curso animado por Luis Rosales, y pronunció lo que dijo ser su «primera» conferencia. Regresó a Uruguay y las autoridades, seguramente turbadas por el regreso del hijo pródigo y no pudiendo contener su regocijo, lo metieron en la cárcel (o en un hospital psiquiátrico con rejas, no sé bien). Con tal motivo (a nivel popular) y también porque es un gran novelista (a otro nivel), Onetti ha engrosado el número de las deidades hispanoamericanas. Vistas desde el solar.

«EL ASTILLERO»: ALGUNAS CLAVES TECNICAS E INTERPRETATIVAS

El astillero comienza con el regreso de Larsen a Santa María, después de una ausencia de cinco años. Ha sido expulsado de la provincia por motivos que no se nos explican. Conoce por casualidad a Angélica Inés, hija de Petrus, el dueño de un astillero en bancarrota, y por intermedio de Josefina, criada de Angélica Inés, inicia el asedio amoroso de ésta. Petrus ofrece a Larsen el cargo de gerente general del astillero, cargo que éste acepta. A los ojos de los demás aparece como el futuro yerno. Gálvez y Kunz, gerentes administrativo y técnico respectivamente del astillero, tratan a Larsen con una vaga hostilidad.

Esta situación inicial, esquemáticamente presentada, no tiene desde luego nada de extraordinario. Se hubiera podido desarrollar de diferentes modos, y cualquier fin a que hubiera llegado nos habría parecido de seguro igualmente verosímil o satisfactorio. Larsen se casa o no se casa con Angélica Inés. Logra levantar la empresa o fracasa en su empeño. Quiere verdaderamente a Angélica Inés, o ésta le sirve sólo para llevar a cabo ambiciosos y oscuros propósitos. Sus relaciones con Gálvez y Kunz se mantienen en el mismo plano, mejoran o se empeoran.

Pero nada de esto ocurre. La hija de Petrus, loca o idiota, no interesa sentimentalmente ni eróticamente a Larsen. Si la busca no es tampoco para conseguir nada de Petrus. Este es un monomaníaco, y el astillero, una empresa arruinada sin remedio. El cargo de gerente general no le significa a Larsen tampoco nada. Su sueldo es sólo teórico, se anota en los libros, pero no lo recibe. Su tiempo lo gasta en leer viejos documentos que no interesan a nadie. Gálvez y Kunz son dos pobres miserables que viven de vender cada cierto tiempo lo poco utilizable que va quedando del astillero. Sus cargos de gerentes son también puramente ilusorios. Todo es una farsa, un juego. En la mente de los personajes (con diferentes matices) la ilusión ocupa el lugar de la realidad, la cual ha perdido significación para ellos.

Pero si éste fuera el plano en que nos quedáramos de manera inequívoca, *El astillero* sería un libro también inequívoco y claro, aunque probablemente mucho menos interesante. No es así. El plano de la farsa se entrecruza con diversos otros que relativizan esta convención básica, dando origen a un laberíntico juego de situaciones absurdas, a una atmósfera enrarecida en la que nos movemos desconcertados, como en una pesadilla.

Veamos cómo ocurre esto en algunos casos concretos. En la entrevista que sostiene Petrus con Larsen, éste acepta tácitamente el cargo de gerente general. Acepta sabiendo perfectamente bien de qué se trataba. Poco antes el narrador, incursionando en la conciencia del personaje, nos habla de que

> Casi cualquier cosa era preferible al techo con chapas agujereadas, a los escritorios polvorientos y cojos, a las montañas de carpetas y biblioratos alzadas contra las paredes, a los yuyos punzantes que crecían en los hierros del ventanal desguarnecido, a la exasperante, histérica comedia de trabajo, de empresa, de prosperidad... (p. 34).

Sabe, pues, muy bien que su trabajo será sólo una «histérica comedia». Sin embargo, la conclusión que saca el narrador es que Larsen ha caído en una trampa, una trampa que había presentido desde que desembarcó en Puerto Astillero, de la que parece no percatarse al principio, pero en la que luego se siente irremediablemente atrapado. Agregando este extraño comentario:

> Si hubiera recorrido el edificio vacío para buscar la escalera de salida... es seguro que habría entrado a almorzar en lo de Belgrano. Y entonces hubiera ocurrido —ahora, antes de que aceptara perderse— lo que sucedió veinticuatro horas después, en el mediodía siguiente, cuando él ya había hecho, ignorándolo, la elección irrevocable (p. 37).

Lo que sucedió veinticuatro horas después fue una conversación de Larsen con Gálvez y Kunz en que éstos le sonsacaron la cantidad que pensaba pedir de sueldo. Larsen, no se sabe por qué, empieza a sentirse entrampado en esa conversación, incapaz de dar un paso atrás (conversación que, por otra parte, se desarrolla en una extraña atmósfera de inautenticidad, de farsa, de burla, de recíproca hostilidad). No logramos entender tampoco por qué dice el narrador que Larsen «tal vez hubiera logrado salvarse» (p. 36) si se hubiera ido a almorzar con Gálvez y Kunz veinticuatro horas

antes, es decir antes de hablar con Petrus. Ni uno logra explicarse por qué la decisión de Larsen era «irrevocable», ni por qué se dice que la tomó «ignorándolo». Todo esto parece, desde luego, absurdo e inexplicable. El narrador, sin embargo, insiste en la importancia de este momento en la historia de Larsen. El capítulo termina diciéndonos que Larsen está «ya perdido y atrapado», y el siguiente comienza recordándonos (y añadiendo un matiz de vaguedad sobre el momento en que Larsen se sintió atrapado) que Larsen «ya estaba hechizado y resuelto cuando entró en lo de Belgrano al mediodía siguiente y almorzó con Gálvez y Kunz» (p. 43).

Otro caso. Larsen, una vez gerente general, observa la ruina que lo rodea. Ante un camión con las ruedas hundidas en la arena y algunas piezas del motor carcomidas, reflexiona: «Parece mentira. Y el viejo no ve esto. Más de cincuenta mil si lo hubiera cuidado, con sólo meterlo bajo techo» (p. 40). Todo eso es perfectamente normal. Larsen, por debajo de la farsa, reflexiona sensatamente. Pero veamos lo que viene a continuación.

> Ante un plano azul, con maquinarias y letras blancas, embarrado, endurecido, con largas hojas de pasto ya inseparables.
> —Flor de abandono —dijo en voz alta, amargo y despectivo. Si no sirve, se archiva. No se tira en los galpones. Esto tiene que cambiar. El viejo que lo tolera debe estar loco (p. 41).

¿En qué quedamos entonces? ¿Desempeña la farsa de ser gerente o toma su puesto en serio? Porque aquí no está haciendo farsa para nadie, está hablando solo; es un pensamiento íntimo y, por lo tanto, sincero, se supone, el que expresa.

El procedimiento es sistemático. De un modo u otro el plano de la farsa da lugar a tales situaciones sin sentido.

La explicación puede encontrarse en las palabras del propio narrador, cuando declara explícitamente que Larsen «estaba acostumbrado a buscar apoyo en la farsa. Estaba tan desesperado que no necesitaba testigos» (p. 140). Las situaciones absurdas que he puesto como ejemplo no serían entonces tales situaciones absurdas, sino algo que podríamos denominar farsas en segundo grado, farsas hechas por el farsante para sí mismo, basándose en la permanente farsa que realiza para los demás. En efecto, son absurdas estas situaciones porque nos resultan inconvicentes e inverosímiles dentro del contexto de los datos que se nos proporcionan. Larsen no podía verosímilmente sentirse entrampado. Larsen no podía verosímilmente decir «Esto tiene que cambiar». Pero entendemos que estas situa-

ciones al interpretarlas en el sentido de que Larsen hacía farsa para sí mismo y necesitaba, por ejemplo, sentirse entrampado como punto de partida para la farsa que pensaba realizar después, o desempeñaba aun sin testigo su papel de gerente y hablaba solo como si tuviera delante a alguien a quien engañar. El narrador se hace cómplice de la farsa enredando al lector en este sutil juego de realidad y fantasía.

Sin embargo la sensación de absurdo no desaparece con esta interpretación. Permanece por lo menos como un efecto que subyace, o más bien como efecto que inevitablemente surge de un texto intencionadamente equívoco. Aunque a veces surge sin ninguna equivocidad. El narrador advierte en ocasiones la necesidad de señalar explícitamente el absurdo de algunas conductas. «Sabiendo que iba para nada, que su viaje era sólo una pausa y además un acto sin sentido, completamente gratuito», dice refiriéndose al viaje que hace Larsen para visitar al doctor Díaz Grey. Y el propio Larsen reflexiona mientras camina por las calles llenas de lodo:

> Y tal vez, además, ni siquiera pueda encontrar a Díaz Grey; tal vez haya reventado o esté en la colonia ayudándose con un farol a esperar que una vaca o una gringa bruta se resuelva a largar la placenta. Es así de imbécil. Si voy a buscarlo, justamente hoy, con este tiempo sucio, sin que nada me impida postergar el viaje, a no ser la superstición de que un ciego movimiento perpetuo puede fatigar a la desgracia, es porque tiene más que nadie eso que por apresuramiento estoy llamando imbecilidad (p. 76).

Para el doctor Díaz Grey la entrevista con Larsen es, sin embargo, una pura farsa. Aburrido, solitario, sin poder dormir, juega con la idea de que «la entrevista era un sueño o por lo menos una comedia organizada por alguien inimaginable para hacerlo feliz durante unas horas de una noche» (p. 88).

Estas coexistentes y equívocas situaciones farsescas y absurdas o farsescoabsurdas llenan el mundo de *El astillero*. Después de visitar a Díaz Grey, Larsen va a visitar a Petrus, que está «enfermo o haciéndose el enfermo» en el Hotel Plaza. Va a comunicarle que Gálvez tiene un título falso firmado por Petrus y que piensa hacer la denuncia correspondiente, lo que puede llevar a Petrus a la cárcel. Petrus, el gran farsante, que vive en un mundo ilusorio de millones, y abriga —aparentemente— la esperanza de levantar de nuevo el astillero y reconquistar la prosperidad perdida, dice que es necesario impedir que el título llegue al juzgado. «Todo medio sería bueno y

recompensado.» Pero comenta el narrador: «Había vuelto a cerrar ıos ojos y era evidente que lo estaba echando (a Larsen) y que no le importaba de veras que el título llegara o no al juzgado. Se divertía...» Farsa, desde luego, como se ve, y acto absurdo también, porque el título falso realmente existía y de hecho Petrus va a parar a la cárcel. Pero lo significativo es la increíble contradicción que se advierte entre la reflexión que hace Larsen ante el rostro dormido —fingidamente dormido— de Petrus y el acto que realiza inmediatamente después.

> Quedan pocos como éste. Quiere que lo liquide a Gálvez, a la mujer preñada, a los perros mellizos. Y él sabe que para nada. Voy a despedirme; si despierta y mira, lo escupo.
>
> Sin doblar las rodillas, se inclinó hasta besar la frente de Petrus (p. 95).

Mundo de apariencias, de inautencidad, mundo en que todo lo que tocamos se aleja de nosotros como en una pesadilla, en que nada nos da la cara abiertamente, en que todo es equívoco y fantasmal.

Mundo de inautenticidad sobre todo. «De modo que Larsen —dice el narrador—, según puede deducirse, renunció al principal motivo de su viaje —la venganza— y dedicó el tercer día al otro, no menos absurdo e insincero: la visita a Petrus» (p. 143). La visita que hace a Petrus a la cárcel.

Examinemos brevemente este aspecto de la personalidad de Larsen, en función de su relación con las mujeres, que es donde se manifiesta del modo más intenso (profundo, doloroso quizá debería decir) su condición farsesca y absurda.

Tres son las mujeres que aparecen relacionadas con Larsen en *El astillero:* Angélica Inés, Josefina y la mujer de Gálvez. Con las tres su actitud es inauténtica, insincera, y las cosas que hace, sin sentido.

A Angélica Inés la asedia, como decíamos, gratuitamente. Utiliza para eso a Josefina, a quien también acaricia y besa. Las entrevistas con Angélica Inés, en la glorieta, son entrevistas fantasmales, en las que nada de lo que se dice o hace corresponde a realidad ninguna.

Con la mujer de Gálvez, la mujer vestida de hombre, la mujer embarazada (en un mundo regido por unos elementales principios de normalidad en las reacciones humanas) Larsen hubiera podido establecer una amistad verdadera. Su relación con ella es igualmente

inauténtica, teñida también de seudoerotismo. Cuando le regala la polvera (inmediatamente después de haberle regalado otra exactamente igual a Angélica Inés y habérsela ofrecido con las mismas palabras: «Para que me recuerde, etc.»), comparando a la mujer de Gálvez con Angélica Inés, reflexiona: «Esto sí que es una mujer. Si estuviera bañada, vestida, pintada. Si yo me la hubiera encontrado hace años» (p. 60). Pero esto está lejos de ser sincero. La reflexión de Larsen está precedida por la siguiente explicación del narrador: «Jugó un instante a creer, desesperado y contenido», y seguida por esta otra: «Acentuó el éxtasis, lo hizo melancólico.» Todo no es más que farsa y al mismo tiempo conducta absurda e inauténtica. Cuando más adelante la besa, y ella, después de dejarse besar, le da un golpe con la mano en la mejilla, «el golpe lo hizo más feliz que el beso, más capaz de esperanza y salvación». Quedan mirándose «fatigados, con una leve alegría, con un pequeño odio cálido, como si fueran de veras un hombre y una mujer». Al despedirse de ella, se vuelve, «no para mirarla, sino para exhibir su propia cara nostálgica» (p. 135).

Con Josefina es con quien mantiene finalmente Larsen relaciones íntimas. Esto pudiera interpretarse como que por fin la autenticidad ha alcanzado a Larsen, que la fuerza del sexo, de lo natural ha vencido a tanta sofisticación, tanto retorcimiento mental. Pero no es así. «Estar con la mujer había sido una visita al pasado, una entrevista lograda en una sesión de espiritismo, una sonrisa, un consuelo, una niebla que cualquier otro podría haber conocido en su lugar» (p. 165).

* * *

Observemos ahora la técnica que emplea el narrador para darle un carácter enigmático a detalles, a conductas secundarias de los personajes.

Gestos, miradas, palabras vulgares aparecen con frecuencia rebuscadamente sofisticadas, insufladas de misterio, de inquietantes trascendencias.

> Se levantó —dice el narrador—, se puso sin convicción el sobretodo ajustado. Estaba triste, irresoluto, buscando en vano una fórmula de adiós que pudiera fortalecerlo, sin otro recurso que el odio, actuando, como en una borrachera, por medio de impulsos en que no era posible creer (p. 40).

Es el momento en que Larsen se despide de Gálvez y Kunz después de haber almorzado con ellos en lo de Belgrano. Tenemos que hurgar mucho y con muy refinada suspicacia en los recovecos del cerebro de Larsen, entender la farsa que estaba haciendo para Gálvez y Kunz, distinguirla de la que estaba haciendo para sí mismo al jugar a sentirse entrampado, tratar de entender la idea (que empezaba a forjar Larsen) de que el odio podía ser la solución de su vida, etc., todo ello en función de la ambigua, absurda atmósfera de burla y hostilidad de la conversación, para otorgarles sentido a los diversos detalles que constituyen este acto de despedida.

Tal procedimiento es habitual. Los hechos más simples aparecen revestidos de una insólita trascendencia, comentados por el narrador con sofisticada sutileza, señalando raros matices psíquicos, sugiriendo que detrás de lo que nos dice hay quién sabe qué insospechadas profundidades. A veces evidentemente tales insospechadas profundidades existen y el rebuscamiento en la forma de presentación es una legítima llamada a alcanzar la plenitud de la comprensión. Pero otras veces parece que lo que el narrador hace es simplemente jugar a despistarnos, a equivocarnos entre verdaderas y falsas trascendencias, consiguiendo así su propósito artístico de imbuirnos en un mundo alucinante.

Larsen en un galpón del astillero:

> No había nada más, desde siempre y para la eternidad, que el ángulo altísimo del techo, las costras de orín, toneladas de hierro, la ceguera de los yuyos creciendo y enredándose. Tolerado, pasajero, ajeno, también estaba él en el centro del galpón, impotente y absurdamente inmóvil, como un insecto oscuro que agitara patas y antenas en el aire de leyenda, de peripecias marítimas, de labores desvanecidas, de invierno (p. 41).

En su oficina al mediodía:

> Estaba deseando levantarse y abrazar al Gálvez o al Kunz, confesarse en una frase obscena, golpearle la espalda. Pero con voluntad y tristeza, no pasaba nunca de darle las gracias... (p. 44).

Saliendo por las tardes de su pensión:

> Mentía destinos plausibles al patrón si lo tropezaba al salir y daba largos rodeos, dibujaba sobre calles y aceras de tierra caminos siempre distintos e irresolutos, senderos vagos, novedosos, hijos de la trampa y la duplicidad (p. 45).

En la casilla, en compañía de Kunz, Gálvez y su mujer, esperando el asado. Gálvez mira el fuego.

> —¿Falta mucho? —preguntó la mujer.
>
> Entonces Gálvez se incorporó con un cuchillo en la mano; la estuvo mirando con sorpresa, como si no le fuera posible entender, como si la cara de ella o su pregunta le revelaran algo que era vergonzoso no haber visto antes (p. 52).

Después de conversar con Gálvez, que se ha metido en cama y no ha ido a trabajar:

> Se rieron juntos, sin burlarse demasiado, prefirieron los tonos graves. Después quedaron en silencio, inmóviles, mucho tiempo, pensando en la verdad (p. 75).

Podríamos anotar cuantos ejemplos quisiéramos. Y desde luego que, tratándose ya no de actos secundarios, sino de situaciones que de por sí aparecen como especialmente significativas, la descripción minuciosamente sofisticada de conductas exteriores o de análisis de conciencia surge también como recurso artístico al servicio de una presentación desconcertante del mundo.

Lo que piensa Larsen mientras habla con el doctor Díaz Grey:

> No tengo que preocuparme de que entienda. Se me ocurre que no lo volveré a ver. Puedo hablarle, no a él, no a lo que él sabe, sino a lo que él significaba para mí (p. 87).

La mujer de Gálvez hablando con Larsen de la actitud de aquél en relación con el título falso firmado por Petrus:

> Pensé entonces no que estaba loco, sino que su voluntad era suicidarse, o empezar a hacerlo, tan lentamente que hasta hoy dura. Así que no va a llevarle nunca el título al juez. No lo guarda para vengarse de Petrus; sólo para creer que algún día, cuando quiera, le será posible vengarse, para sentirse poderoso, capaz de más infamia que el otro (p. 121).

El regreso de los gerentes:

> Eran ojos, miradas, con un destello sorprendentemente duro pero jubiloso. Estaban, los gerentes, de vuelta; agradecían las maderas, las manos, los vidrios que palpaban, las bocas que les hacían preguntas, las sonrisas, las lástimas y los asombros.
>
> Pero este júbilo de sus ojos no era el del retorno de un destierro, o no sólo eso. Miraban como si acabaran de resucitar y como seguros de que el recuerdo de la muerte recién dejada —un recuerdo

intransferible, indócil a las palabras y al silencio— era ya para siempre una cualidad de sus almas. No volvían de haber estado en ninguna parte, en una soledad absoluta y engañosamente poblada por símbolos: la ambición, la seguridad, el tiempo, el poder. Volvían, nunca del todo lúcidos, nunca verdaderamente liberados, de un particular infierno creado con ignorancia por el viejo Petrus (p. 86).

Larsen en vísperas de su último viaje río arriba:

> Estaba sólo, definitivamente y sin drama; tranqueaba, lento, sin voluntad y sin apuro, sin posibilidad ni deseo de elección, por un territorio cuyo mapa se iba encogiendo hora tras hora. Tenía el problema —no él: sus huesos, sus hilos, su sombra— de llegar a tiempo al lugar y al instante ignorados y exactos; tenía —de nadie— la promesa de que la cita sería cumplida (p. 158).

Admirables fragmentos que tienen valor por sí mismos desde luego, y que reclaman nuestra atención sobre su particular belleza, algo semejante a lo que ocurre en la épica. Podríamos citar muchos, de diferente naturaleza, si fuera necesario insistir en el valor poético de la prosa de Onetti. Pero lo que nos interesa destacar ahora, para nuestro propósito, es el hecho mismo de que el narrador se detenga en un detalle del discurso y lo desarrolle prolijamente. El procedimiento consiste en un encadenamiento de referencias, una libre y a veces un tanto caótica corriente de asociaciones mediante la cual una determinada acción (tema desarrollado) se valoriza, por una parte, poéticamente, y por otra, llega a convertirse en una entidad autónoma.

Veamos, por ejemplo, cómo se presenta el acto de escupir de Larsen:

> Juntó las manos en la espalda y volvió a escupir, no contra algo concreto, sino hacia todo, contra lo que estaba visible o representado, lo que podía recordarse sin necesidad de palabras o imágenes; contra el miedo, las diversas ignorancias, la miseria, el estrago y la muerte. Escupió sin sacudir la cabeza, con una coordinación perfecta de los labios y la lengua; escupió hacia arriba y hacia el frente, experto y definitivo, siguiendo con impersonal complacencia la parábola del proyectil (p. 41).

Y el acto de caminar:

> Separando vigorosamente el lomo de la pila de balsas que se estropeaban bajo una rotura del techo, con las manos hundidas en los bolsillos del sobretodo, seguro con exactitud de los centímetros de su estatura, del ancho de los hombros, de la presión de los tacones sobre la tierra perennemente húmeda, sobre los pastos

> tenaces, se puso en marcha hacia la entrada del galpón. Iba con el sombrero descuidado en la cabeza, los ojos moviéndose a compás, desconfiados por deber, para pasar revista a las filas de máquinas rojizas, paralizadas tal vez para siempre, a la monótona geometría de los casilleros colmados de cadáveres de herramientas, alzados hasta el techo del edificio, continuándose, indiferentes y sucios, más allá de la vista, más allá del último peldaño de toda escalera imaginable.
>
> Fue, paso a paso, con la velocidad que intuía apropiada a la ceremonia, cargando deliberadamente con la amargura y el escepticismo de la derrota para sustraerlos a las piezas de metal en sus tumbas, a las corpulentas máquinas en sus mausoleos, a los cenotafios de yuyo, lodo y sombra, rincones distribuidos sin concierto, que habían contenido, cinco o diez años antes, la voluntad estúpida y orgullosa de un obrero, la grosería de un capataz. Iba vigilante, inquieto, implacable y paternal, disimuladamente majestuoso, resuelto a desparramar ascensos y cesantías, necesitando creer que todo aquello era suyo y necesitando entregarse sin reservas a todo aquello con el único propósito de darle un sentido, y atribuir este sentido a los años que le quedaban por vivir y, en consecuencia, a la totalidad de su vida. Paso a paso, oprimiendo sin ruido la suavidad del piso, sin dejar de mover los ojos a derecha e izquierda, hacia máquinas estropeadas, hacia bocas de casilleros tapados con telarañas. Paso a paso hasta salir al viento frío y débil, a la humedad que se agolpaba en neblina, ya perdido y atrapado (pp. 41, 42).

Es evidente la trascendencia, el singular valor que adquieren estos actos (escupir, caminar) mediante este desarrollo, y el desconcierto que produce en nuestra mente su tan insólita e inesperada, aparte de admirable, transformación poética, su identificación con una ceremonia.

Función principal desempeñan también en *El astillero* las descripciones. Están lejos, desde luego, estas descripciones de ser el simple marco dentro del cual se realizan las acciones humanas. Por el contrario, son algo íntimamente relacionado con ellas, algo que a ratos parece ser la proyección de estados de conciencia (ruina del astillero = irreparable ruina humana), algo, en todo caso, que surge siempre como prolongación de una conducta, a la que otorga la exacta configuración visual que tendrían las conductas, los estados afectivos si se pudieran ver. Por eso muchas veces basta una leve anotación para producir un efecto intenso. Larsen está mirando alejarse a Angélica Inés y Josefina. Dice el narrador: «...las vio montar los caballos en el paisaje amarillento y desconsolado de la vidriera» (p. 26). No es evidentemente sólo el paisaje exterior el que vemos, sino el paisaje mental de la desolación de Larsen, subjetivi-

dad que parece simbolizada por la vidriera, a través de la cual (dentro de la cual, como contenida en ella, pudiéramos pensar) vemos la amarillez y el desconsuelo.

Lo mismo ocurre (y curiosamente con el mismo detalle del vidrio interpuesto) en este otro caso: «La mujer se apartó del mal tiempo en el vidrio grasiento» (p. 70). El mal tiempo (mal tiempo siempre, el mal tiempo de *El astillero)* se hace un mal tiempo íntimo, privado, al asociarse al «vidrio grasiento», símbolo de la triste, sórdida vida de la mujer de Gálvez.

Y en el ejemplo siguiente es más clara aún, especie de contrapunto en este caso, la relación entre lo de fuera (paisaje) y lo de dentro (dentro de la casa y dentro de la mente: espacio físico y espacio mental de la intimidad). La desolación siempre, la estupidez, el absurdo, la sordidez de la vida. El paisaje (el paisaje de agua, barro, hierros mohosos del astillero) añade al sin sentido de la vida la concreción visual de su infinita tristeza y melancolía.

> Los dos hombres asintieron con la cabeza, pidieron más café, dedicaron tiempo y silencio a ofrecerse cigarrillos y fósforos. Miraron por la ventana la calle gris y barrosa. Gálvez fue alzando a sacudidas la cabeza pelada para un estornudo que no vino, después pidió la cuenta y la firmó. En el último charco de la calle desierta el cielo se reflejaba marrón y sucio. Larsen pensó en Angélica Inés y en Josefina, en cosas pasadas que tenían la virtud de consolarlo (p. 39).

Larsen parece entender el paisaje, poseer con él un común lenguaje secreto. El paisaje le habla, le sugiere cosas. Le basta mirarlo, poner el oído atento al silencio. Hay entre ambos una hermandad exclusiva y misteriosa.

> Reconoció ese tono exacto de gris que sólo los miserables pueden distinguir en un cielo de lluvia... (p. 65).
>
> ... y descubrió con una sonrisa que la lluvia, muy suave, golpeaba en el techo y en la calle, compañera, interlocutora, perspicaz.
>
> ... algo le decía que sí, el rumor de la lluvia hablaba de revanchas y de méritos reconocidos, proclamaba la necesidad de que un hecho final diera sentido a los años muertos (p. 25).
>
> Larsen se detuvo, trató de comprender el sentido del paisaje, escuchó el silencio. «Es el miedo» (p. 110).

Larsen y las ruinas, Larsen y la lluvia, Larsen y las nubes amenazantes, Larsen y el barro. Al morir, «su colgante oreja pudo discernir aún el susurro del musgo creciendo en los montones de ladrillos y el del orín devorando el hierro» (p. 166). Y muere «empapado de rocío» y tuvieron que levantarlo del barro. El barro, pegado a su

cuerpo como la desgracia, el absurdo y la desolación de su vida; el barro, la lluvia, la humedad, el frío del invierno fuera de él, en su contorno, ante su vista, y dentro de él en la forma de espanto ante la vejez y la muerte. Y ambos mueren juntos: el paisaje exterior y el interior. Y la crueldad del narrador no nos evita el saber que para Larsen, en vísperas de su muerte, «lo más difícil de sufrir debe haber sido el inconfundible aire caprichoso de setiembre, el primer adelgazado olor de la primavera que se deslizaba incontenible por las fisuras del invierno decrépito» (p. 167).

* * *

En el aspecto sintáctico observamos también instrumentos artísticos empleados en el sentido que vengo comentando. La enumeración caótica desde luego. No hay más remedio que citar un poco aburridamente. Los camioneros «parecían haber sido paridos así, robustos, veinteañeros, gritones y sin pasado» (p. 19). «Vimos a la hija de Jeremías Petrus —única, idiota, soltera—...» (p. 21). Larsen en Santa María: «Solitario entre las cuatro lenguas de tierra que hacían esquina, gordo, pequeño y sin rumbo» (p. 23). En la glorieta, «cuchicheó a lo largo de noches ambiguas, rememorativas, profesionales, con la sirvienta» (p. 27). En el cafetín, «las mujeres eran pocas, raídas, chillonas y baratas» (p. 97). Larsen tenía en relación con Angélica Inés «el privilegio de protegerla y pervertirla» (p. 128). «...Había hecho planes, sonrisas, actos de astucia y paciencia» (p. 37).

Series de cualidades, de objetos, lógicamente inconexas, símbolos de un mundo caracterizado por su desorganización y sin sentido.

Las acciones, además, aparecen a menudo determinadas por expresiones adverbiales, complementos circunstanciales que les otorgan un aire extraño: Kunz, por ejemplo, que colabora en la conversación farsesca con Larsen, se pone «repentinamente serio y triste» (p. 39). No se sabe por qué. Los contertulios en la casilla de Gálvez «callaron, deprimidos por una sensación de distancia, de pesadez, de nubes removidas» (p. 68). En conversación con Larsen: «¿—Por qué no se va al diablo?—propuso Gálvez con dulzura» (p. 74).

* * *

Mundo extraño siempre, alucinante, sin sentido. Pero equívoco más bien, fluctuante siempre entre la farsa y el absurdo, la realidad objetiva y la ilusión, el ocultar y el mostrar, el desconocer y el conocer. La técnica de la narración está subordinada, por otra parte, al cumplimiento de este propósito. El narrador no se manifiesta como omnis-

ciente. Es una especie de investigador que sabe algunas cosas, ignora otras, se vale de testimonios de testigos, que se complementan o contradicen, va atando cabos. «No se sabe cómo llegaron a encontrarse Jeremías Petrus y Larsen.» «Resulta inadmisible pensar que Larsen haya pedido ese favor a ningún habitante de Santa María» (p. 33). De las entrevistas de Larsen con Angélica Inés en la glorieta, manifiesta no conocer los detalles. Da la supuesta versión que habría dado de ellas Angélica Inés «en el caso de que fuese capaz de construir una frase» (p. 46).

A veces duda acerca de cuándo puede haberse producido algún suceso.

> El escándalo debe haberse producido más adelante. Pero tal vez convenga aludir a él sin demora para no olvidarlo. De todos modos, debe haber sucedido antes de que...
>
> El escándalo puede ser postergado y hasta es posible suprimirlo. Puede preferirse cualquier momento anterior a la tarde en que, al parecer, Angélica Inés entró y salió de la oficina de Larsen...
>
> Podemos preferir el momento en que Larsen se sintió aplastado por el hambre y la desgracia... (p. 48).

Debido a esta técnica Larsen queda presentado ante nosotros como un conocido-desconocido.

Pero no sólo por eso. Sistemáticamente el narrador, como hemos visto, se esfuerza por rodearnos de niebla su figura. Su conducta es desconcertante. No sabemos con exactitud qué terreno pisamos ni cuando habla, ni cuando reflexiona, ni cuando hace algo. No podemos predecir sus actos. Todo en él parece extraño y absurdo. Pero este mismo texto que nos habla de la extrañeza y absurdidad de su conducta, nos permite descubrir también su realidad humana inequívoca, la relación de fraterna identidad en que estamos con respecto a él.

Larsen padece una desgracia bien concreta: la miseria, la miseria sin más adjetivos. «Se durmió pensando que había llegado al final, que dentro de un par de meses no tendría cama ni comida» (p. 55). Pero más que la misma miseria material, lo que lo abruma es la soledad:

> El hambre no era ganas de comer, sino la tristeza de estar solo y hambriento, la nostalgia de un mantel lavado, blanco y liso, con diminutos zurcidos, con manchas recientes; crujidos del pan, platos humeantes, la alegre grosería de los camaradas (p. 49).
>
> —Ahora estoy más contento —dijo Larsen; miraba sin vehemencia la nuca de la mujer, el pelo rizoso, crecido y descuidado—. Ahora. No por la sopa, que agradezco, ni por la caña. Tal vez un poco porque me dejaron entrar aquí (p. 70).

Larsen hace farsa, ya lo sabemos, pero por más que se esfuerce por ocultar la fealdad del mundo y de su vida, no puede más que verla y torturarse con la consiguiente e inevitable angustia:

> Larsen sintió el espanto de la lucidez. Fuera de la farsa que había aceptado literalmente como un empleo, no había más que el invierno, la vejez, el no tener dónde ir, la misma posibilidad de la muerte (p. 75).
>
> Sospechó, de golpe, lo que todos llegan a comprender, más tarde o más temprano: que era el único hombre vivo en un mundo ocupado por fantasmas, que la comunicación era imposible y ni siquiera deseable... (p. 93).

De ahí las ansias con que se aferra a la ilusión. Finge enamorarse de tres mujeres (para triplicar la fuerza de la ilusión), finge el ideal de poder entrar algún día en la casa de Petrus, finge que el odio, el odio a Gálvez, puede ser un sentido de su vida. Depende, por tanto, de cosas externas, como el propio Gálvez, que dependía del título falso en que fundaba su poder sobre Petrus, y que se suicida cuando se desprende de él para entregarlo a la policía, suicidio que en realidad cometió en el momento mismo de desprenderse de él. Larsen depende también de Gálvez, y cuando Gálvez muere, sobreviene también su fin. «Estaba solo, definitivamente y sin drama» (p. 158).

Larsen comprende a Gálvez, porque padece su misma angustia, y por eso entiende el significado de la sonrisa de Gálvez, la falsa sonrisa, símbolo de la inautenticidad vital, del vivir de la farsa.

Reflexiona Larsen ante Gálvez ya sin su sonrisa, perdida la sonrisa con la muerte:

> Lo que siempre dije: ahora está sin sonrisa, él tuvo siempre esta cara debajo de la otra, todo el tiempo, mientras intentaba hacernos creer que vivía, mientras se moría aburrido entre una ya perdida mujer preñada, dos perros de hocico en punta, yo y Kunz, el barro infinito, la sombra del astillero y la grosería de la esperanza. Ahora sí que tiene una seriedad de hombre verdadero, una dureza, un resplandor que no se hubiera atrevido a mostrarle a la vida... (p. 156).

Pero Gálvez se enfrenta con la realidad aunque fuera suicidándose, rompiendo el velo de la ilusión para precipitarse en el abismo. Larsen no. Larsen sueña hasta el final. «Perdido en el sobretodo, ansioso y enfriado, Larsen imaginaba un paisaje soleado en el que Josefina jugaba con el perro; un saludo lánguido y altísimo de la hija de Petrus» (p. 166).

Y cuando la realidad lo reclama de modo patético en la forma de la mujer pariendo, huye.

> Vio a la mujer en la cama, semidesnuda, sangrante, forcejeando, con los dedos clavados en la cabeza, que movía con furia y a compás. Vio la rotunda barriga asombrosa, distinguió los rápidos brillos de los ojos de vidrio y de los dientes apretados. Sólo al rato comprendió y pudo imaginar la trampa. Temblando de miedo y asco se apartó de la ventana y se puso en marcha hacia la costa. Cruzó, casi corriendo, embarrado, frente al Belgrano dormido. alcanzó unos minutos después el muelle de tablas y se puso a respirar con lágrimas el olor de la vegetación invisible de maderas y charcos podridos (p. 166).

La realidad es la trampa, la verdadera trampa, no la trampa que Larsen se inventa (si hemos de entender así esa parte de la novela) como punto de partida de toda la farsa que realizará después como gerente general del astillero. Una trampa de la que no se sale sino con la muerte. Y en ella, irremediablemente, pese a todos sus esfuerzos, cae también Larsen.

> Murió de pulmonía en El Rosario antes de que terminara la semana, y en los libros del hospital figura completo su nombre verdadero (p. 167).

EUGENIO MATUS ROMO

Faculté de Langues et Civilisations Etrangeres
Université de Dijon
2, bd. Gabriel
21000 DIJON (FRANCE)

CONTEXTOS Y ESTRUCTURAS EN LA OBRA DE JUAN CARLOS ONETTI

La literatura uruguaya es una literatura que se ha mantenido, en sus creadores más notables, dentro del naturalismo y el realismo, en algún caso, ese realismo ha integrado técnicas más complejas que las del relato lineal; pero sin perder pie de su origen realista.

La totalidad de los mejores novelistas pertenecen a la temática campesina, si bien en los últimos veinte años se ha intentado, por otros escritores contemporáneos, la incorporación de la ciudad —de Montevideo— al cuento y a la novela. Precursor de esta tendencia fue, principalmente, José Pedro Bellan.

Se dice también que Onetti es un escritor de ciudad, que su obra está montada entre Montevideo y Buenos Aires, entre las dos orillas rioplatenses. Tal afirmación no es del todo convincente. Onetti se inventa la ciudad portuaria de Santa María, como Faulkner el condado sureño de Yoknapatawpha. El escritor uruguayo nunca escribió en forma objetiva acerca de su región y lo que surge de sus relatos en una visión *rioplatense* y, más allá, una visión del mundo. A Onetti no se le puede leer como a un escritor realista —no lo es— y su localización geográfica es vaga, aunque por el lenguaje coloquial se sitúe en determinadas ciudades. Bien es cierto que el propio Onetti menciona alguna vez lugares concretos; pero el ciclo de su obra y de sus personajes está íntimamente circunscrito a Santa María, que es una mezcla de lo ciudadano y lo pueblerino.

No es un escritor de muchos personajes sino, de pocos, vistos en profundidad a lo largo de su obra. No hay nada en él de multitudinario ni una gran capital entra en la perspectiva del lector. Lo situacional en Onetti radica en sus personajes no en los sitios en que se encuentran; diría que el mundo donde viven no modifica sus circunstancias como agonistas. Esos personajes responden a una identidad compleja, dislocada, que se halla en la esencia del creador respecto a sus criaturas. La visión del mundo de Onetti es, por momentos, corrosiva, en todo caso a partir de un tiempo implacable que desgasta al hombre y a la ilusión de lo que pudo ser su vida..

Se ha insistido muchísimo en la relación Faulkner-Onetti, al punto de que éste lo haya tomado a broma: —«Sí, Faulkner, a quien plagio hace años». La influencia de Faulkner se dio —según reconoce el autor uruguayo— fundamentalmente en *Para esta noche*. Creo que tiene razón Luis Harss cuando afirma: «Los personajes de Faulkner viven fuera de él, en el tiempo y en la historia; cuentan con medios de acción independientes y conciencia individual. Los de Onetti son a la vez más íntimos y abstractos. Al vivir en tan estrecho lazo con su creador, se han desmaterializado. Cuanto más se dice de ellos, menos reales parecen».

Hay otra diferencia más sorprendente en la relación Faulkner-Onetti: para Onetti, distintamente de Faulkner, no existe prácticamente la alteridad, el reconocimiento del conocimiento propio, de una condicionante inmediata respecto a lo que uno no es. Así las mujeres de Onetti (en el sentido *material* casi todas despreciables) son formas temporales, una especie de fantasmas de una realidad anterior y, probablemente, todas las mujeres de Onetti no sean sino una sola, la de la pareja imposible, enfocada tanto en su pureza cuanto en sus sucesivas degradaciones. En principio, el agnosticismo y la predestinación para el fracaso, parecen ser dos móviles del cerrado mundo de Onetti; algo así como el *Huis Clos* de Sartre, «el infierno tan temido».

En una entrevista, Onetti tuvo una respuesta reveladora del alcance de aquella apariencia: —«Creo que existe una profunda desolación a partir de la ausencia de Dios. El hombre debe crearse ficciones religiosas. El hombre debe vivir actos religiosos (...). La vida religiosa —en el sentido más amplio— es la forma que uno quiera darle a la vida.»

Sin embargo, «la ausencia de Dios» es una frase equívoca; por una parte, porque parece que Dios existe para Onetti pero está «ausente» para el hombre y, por otra parte, porque «la ausencia de Dios» quizá se deba a que convive el mundo sin una doctrina final, sin una teleología. Al pie de la letra de la narrativa de Onetti, la última opción resultaría la más aceptable. No obstante, el contexto onettiano es una larga y paciente tarea de recrear al individuo y a su circunstancia como una agonía, aunque absurda por ininteligible justamente ante «la ausencia de Dios», en quien radicaría lo antiabsurdo y lo inteligible. La carencia de fe, pues, es uno de los móviles de los personajes de Onetti, pero no porque lo sepan, sino, precisamente, porque no lo saben. En tanto, sus vidas implican una sustitución y esta sustitución puede llevar a extremos tan imprevistos y escatológicos como el de Larsen y su «obra de arte» fracasada como el prostíbulo de Santa María.

El camino que conduce al esclarecimiento del significado onettiano, pasa por el análisis de su lenguaje, de su imaginación y de sus estructuras, lo cual comprende una ardua empresa. En tanto, ciertos persistentes errores de interpretación obstruyen el pleno entendimiento de su novelística y de sus cuentos. Acaso, el más profundo de ellos nace de la frustración, por parte del lector, para hallar el centro moral o sistema de valores que organizan su visión del mundo. Habitualmente, esto se encuentra sólo de un modo implícito, pues Onetti no es un escritor didáctico; mas, debido al carácter especialmente trágico de percepción de la vida, tales principios sirven como punto de mira desde el cual puede medirse la caída del protagonista en la destrucción y el anonadamiento. Sus relatos ilustran el pleno fracaso o la distorsión del amor, el orgullo, la compasión, el honor y la fatalidad que resulta de ello.

Dado el carácter de *phatos* de su visión, Onetti elige instintivamente el tipo de conflicto —en todo caso interior— adecuado a este fin; porque lo que se hace conflicto modular de la tragedia es la lucha del hombre consigo mismo y no con su prójimo o la sociedad, aunque puede suceder que esta última refleje su combate íntimo, pues al fin de cuentas el escenario de la lucha es el mundo.

La gama completa de las diversas lecturas de Onetti se pone en juego solamente cuando su proceso agonista se centra en la abdicación de la esperanza o se alza desquiciada frente a la inherente capacidad del hombre para realizar el mal. La estructura primaria, secundaria y terciaria de la narración dramatiza el tema de la soledad última a través de una serie de choques entre extraños virtuales; se trata de personajes con una falta aterradora de autoconocimiento en su propio destino y esto los hace incapaces de destruir el miedo que constituye el ritual catártico de la tragedia. Como en Faulkner, los personajes de Onetti, aprenden que «el conocimiento de sí mismo es en sustancia la conciencia de la traición.» El faulkneriano Quentin Compson afirmaba que «el hombre ha sido concebido por accidente y su mismo resuello es una jugada con dados cargados de antemano contra él.» De este modo se echa sobre los hombros de un destino ciego toda responsabilidad moral. Mas, en Onetti, la concepción trágica no participa de la violencia, como sucede especialmente en *Sanctuary,* si bien enfrenta continuamente el problema del mal en un mundo fútil, corrupto, enconado; un lugar en que los perdidos o condenados por sí mismos, caen víctimas de su impotencia y de su edad, porque es notorio que dentro del ámbito ambiguo y, a veces nauseabundo, en que se mueven, existe para Onetti una

«edad ideal» que es la adolescencia, la pureza antes de que los hombres sean hombres y participen de confusos instintos sexuales a los que dará rienda suelta el maculamiento de la experiencia y de la desilusión de la vida. Y en ocasiones, la atmósfera de los relatos se hace irrespirable y la frecuente inmersión en la soledad parece ser una única forma de evitar el vacío, todavía más pavoroso, que el autor ve más allá. Se entiende que el hombre ha fracasado y queda solamente la naturaleza para resistir la supervivencia devastadora en que se han sumido.

Las novelas y cuentos de Onetti surgen como la vida, lenta, gradualmente; no nos damos cuenta que el relato está siendo escrito sino más bien que está siendo observado y recordado; los personajes no se mueven en el sentido ordinario de la técnica novelística; no adelantan de la motivación a la revelación y la culminación; en lugar de esto se nos presentan completamente desarrollados en un momento importante de su crisis y la acción —interior— los muestra paso a paso, hasta que comprendemos que los estamos viendo. Yo no diría que en esto se encuentra una técnica de filme sino algo bastante más complejo, como un «racconto» pero que en vez de llevarnos al pasado nos hace presenciar un tiempo unitario en el que el que el recuerdo, el presente y acaso el futuro son una simultaneidad.

Onetti ha dicho respecto al lenguaje: —«No creo —y esto lo digo categóricamente— que el lenguaje sea un personaje dentro de la novela. Pienso que es un instrumento que cada escritor utiliza y renueva según su creación se lo exija pero en ningún momento un personaje. Los personajes de una novela son los hombres y cuanto los mueve sencillamente la vida. El artefacto lenguaje no puede estar por encima de la vida misma y de los hombres como protagonistas de una novela o un cuento».

La estructura onettiana tiende, mejor, a reconstruir un objeto, de modo que se manifiesten en esta reconstrucción las funciones —reflexivas, poéticas— de dicho objeto. La estructura es, pues, de hecho, un simulacro del objeto; pero un simulacro dirigido, intencional, ya que el objeto creado hace aparecer cosas que permanecían invisibles en el objeto natural. El narrador estructura lo real, lo descompone y luego lo rehace, siempre distintamente. El simulacro es el entendimiento añadido al objeto y esta adición tiene valor en cuanto es el hombre mismo, su historia, su situación y su resistencia que la vida opone a su espíritu, las que lo conciertan por sí mismo como pro agonista. A pesar de que el lenguaje es típico, hasta popular, no de Santa María sino del Río de la Plata es siempre el lenguaje de los personajes de

Onetti y no los personajes del lenguaje; pero sucede que los significados responden siempre en el relato a una realidad, infrarrealidad o superrealidad más complejas y aun cuando pueden resultar pintorescos y localizables, son una expresión interna, una especie de semántica de la psicología del agonista, no de su latitud:

> —Es increíble —dijo—. Acaso usted pueda ayudarme a creerlo o a dejar de creer. Porque da lo mismo. Usted sabe: hay cosas que ocurren, que nos dominan mientras están sucediendo; podríamos dar la vida para ayudarlas a suceder, nos sentimos responsables de su cumplimiento. Yo cargué con todo; pero mi participación, de veras, había durado cuatro o cinco días y terminó, mucho después, el sábado en el cementerio. O terminó, esta vez para siempre, ayer de tarde, cuando trabajé con la pala en los fondos de casa y abrí una tumba, apenas, suficiente, para un cabrón viejo y hediondo, —aunque fue recién entonces, muerto, que dejó de oler— con patas rígidas de madera saliendo paralelas de los lacios pelos amarillos de vejez.
>
> —Sí —asentí; no buscaba orientarme ni tampoco incitarlo a que contara: deseaba que aquello me viniera como de Dios, sorprendiéndome sin violencia—. No entiendo nada hasta ahora y me niego a sospechar. Pero eso sí lo comprendo. Aunque también es posible que su participación concluya, de verdad, cuando haya terminado de contar.
>
> —También —dijo dócilmente y sonrió agradecido—. Puede ser. Porque eso lo viví, o lo fui sabiendo, a pedazos. Y los pedazos que se iban presentando estaban muy separados —sobre todo por el tiempo y por las cosas que yo había hecho en los entreactos— de cada pedazo anterior. Nunca vi verdaderamente la historia completa. El momento ideal hubiera sido hace una semana, en el velorio, en aquella parte extraordinaria del velorio en que ella y yo estábamos a solas. Sin contar el chivo, claro. Pero entonces lo único que me importaba era la piedad. Todos los pedazos de la historia que pude recordar sólo me servían para excitar mi piedad, para irme manteniendo en la madrugada en aquel punto exacto del sufrimiento que me hacía feliz; un poco más acá de las lágrimas, sintiéndolas formarse y no salir. Y, además, el rencor contra el mundo. Esto al pie de la letra: todo el mundo, todos nosotros. Lo que recordaba iba nutriendo la piedad, el rencor y el remordimiento y éstos me empujaban hasta el borde del llanto como me empujaron hace tiempo hasta el borde del casamiento, pero nada más que hasta el borde. Yo me salvo siempre. Y ni siquiera cuando hablábamos con Tito de la historia pude sentirla como una cosa completa, con su orden engañoso pero implacable, como algo con principio y fin, como algo verdadero, en suma. Tal vez ocurra ahora, cuando se la cuente, si encuentro la manera exacta de hacerlo.
>
> —Pruebe —aconsejé suavemente—; pero sin buscar. Acaso tenga suerte. Vamos a tomar un poco de vino.

Los personajes de Onetti se autocomunican y, por momentos, se viviseccionan; de este modo se da, a pautas, aunque casi siempre de una manera adversativa, el interregno ético de lo que sucede:

—El día siguiente era feriado o no había necesidad aún de ir a la Facultad. Me lo pasé tirado en la cama, con un libro o cara al techo, y no quise salir con Tito. Pensaba en ella, claro, pero muy en el fondo; pensaba en Buenos Aires, afuera y rodeándome, intentaba enumerar mis motivos de asco por la ciudad y las idiosincrasias de la gente que la ocupa. Esto, claro, sin olvidar una enumeración semejante para Santa María. Tito volvió al anochecer y anduvo dando vueltas, proponiendo temas que no le interesaban, haciendo preguntas que yo no respondía. Pensábamos en lo mismo, yo lo sabía y comencé a enfurecerme. Sería desleal, se me ocurre, contarle ahora qué pienso de Tito; pero como usted lo conoce, sería, además, inútil. Ser gordito puede ser un defecto, una irresponsabilidad juvenil; pero él va a ser obeso y con aceptación.

(Debe haber sido porque sentía treparle la piedad o no lograba esconderme que esencialmente sólo por piedad —y su forma impura, el remordimiento— había venido a contarme la historia. A pesar de todo, aparte de todo, aparte del placer de una noche entera en primer plano, de la embriaguez de ser el dios de lo que evocaba. Debe haber sido por eso que recurrió a diversas debilidades: la ironía, la vanidad, la dureza.)

—Véame. Tirado en la cama, con esta misma pipa apoyada en el mentón, compartiendo silencioso un secreto, un deseo, con mi imbécil amigo del alma. Es posible que cuando mi padre reviente... O sin esperar a eso. Usted sabe, como todo el mundo en Santa María, que hay un testamento de mi cuñada; que no estaba legalmente loca cuando lo hizo y que pronto voy a cumplir veintidós años. No me oculto nada. Es posible que acabe como usted, o que me case con la hermana de Tito, que me asocie a la ferretería y me llene de orgullo viendo mi nombre en los membretes de las facturas. Puedo hacer cualquier cosa. Pero aquello... Usted no sabe qué había para mí en la imagen de Rita guiando con la cuerda al chivo en la estación, asaltando con la gastada mentira a los que pasaban. Y los dos pensando en lo mismo, yo en silencio y horizontal, Tito dando vueltas y ensayando temas. El pensaba con entusiasmo en una probabilidad de aventura, en que sería fácil —puesto que ella había llegado a eso, a pedir limosna con delicuescencia— una noche de amor, amistosa, con turnos decididos por una moneda revoleada. Tal vez incluyera al chivo. Y me enfurecía estar sabiendo que una parte mía se inflamaba con la misma invasora inmundicia. Y me enfurecía saber que, sin embargo, para mí, la mentirosa pordiosera con el animal era, además, Rita, alguien inimaginable para Tito. Pero es seguro que pensábamos en lo mismo, que estábamos deseando, matices a un lado, el mismo encuentro, el mismo provecho.

Otras veces, un paréntesis abre la infraestructura del relato, que pasa de la tercera a la primera persona, algo así como un *close up* en el que se ve la conciencia, la afectividad o la crisis de un personaje:

> («Pero tenía el aire de haber perdido a la mamá entre un gentío; me miraba moviendo la boca como si estuviera por decir una palabra inventada por él, una palabra que yo no había oído nunca y que podría sonar como insulto o disculpa. Creo que no dijo esa palabra ni ninguna otra. Le ahorré ese trabajo; le ahorré casi todos los trabajos esa noche y durante muchos meses. Y todavía estaríamos juntos, creo, si no fuera por Jerónimo; porque a él le dio por inventar a Jerónimo, y cuando el pobrecito creció y yo entré a quererlo no pudo soportarnos. Nada más que por eso. Era más haragán que los otros, que cualquiera que yo haya conocido. Pero esto no quiere decir que ninguno de los otros haya trabajado nunca. Era increíble. Como si acabara de morirse. No del todo. Comía, aunque sin vino. Fumaba. Quería llevarme a la cama cada vez que me tenía cerca. Pero aparte de esto estaba muerto, boca arriba, las manos abajo de la cabeza, mordiendo la boquillita amarilla, pensando sin remedio.»)

El tiempo, estructura múltiple en toda la obra de Onetti, aparece por momentos como un contrapunto o un envés ineluctable:

> Había pasado un año y él tenía veinticinco. Desde la última vez que nos vimos, pensé, estuvo aprendiendo a juzgar, a no querer a nadie, y éste es un duro aprendizaje. Pero no había llegado aún a quererse a sí mismo, a aceptarse; era a la vez sujeto y objeto, se miraba vivir dispuesto a la sorpresa, incapaz de determinar qué actos eran suyos, cuáles prestados o cumplidos por capricho. Estaba en la edad del miedo, se protegía con dureza e intolerancia.
>
> Montó, hizo girar al animal y estuvo sonriéndome.
>
> —Esta ciudad me enferma. Todo. Viven como si fuéramos eternos y están orgullosos de que la mediocridad no termine. Hace apenas una semana que estoy, y bastó para que no lo reconociera, para olvidarme de que con usted es posible hablar.
>
> Hablaba muy de arriba hacia abajo, desde la estatura del caballo, consciente de esto y aprovechándolo sin desprecio. De todos modos, no era feliz. Lo vi de espaldas, del trote al galope, inclinado para exigir velocidad, separado de la montura, pero tan unido al caballo que las ancas brillosas bajo el sol podían ser suyas.
>
> Como debí haberlo previsto desde la mañana, vino a visitarme aquella misma noche. Se había empeñado en poner en condiciones al caballo o sólo buscaba distinguirse de los amigos de su edad que, habiendo vivido su infancia, en los mejores casos, encima de un caballo, sólo montaban ahora, por deporte, en las cabalgatas matinales de los domingos, después de la heroica primera misa. Muchachos con breeches de palafrenero, estribando corto sobre

monturas inglesas, negando al animal con la languidez del cuerpo; jovencitas vestidas como ellos, confundibles, chillonas, reclamando el paso, la rodilla apoyada en la del compañero. Antes, en el alba, la visión de cuerpo entero de una amazona, con un diminuto látigo, en el espejo del dormitorio; después, en el hotel de madera sobre el río, o en Villa Petrus, las fotografías, las poses junto o encima de los caballos, las actitudes gauchas y desaprensivas. Porque todos ellos, los amigos de su niñez, tenían o usaban automóviles, jeeps y motocicletas; ayudaban así a que la ciudad, Santa María, olvidara también sus orígenes, su propia infancia, su próximo pasado de carretas, carricoches, bueyes y distancias.

Vino a caballo, aquella misma noche de sábado, haciendo resonar los cascos del animal sobre la franja de primer silencio, contra el fondo negro de calor, de perfumes vegetales resecos, de sonidos de trabajo en el río. Lo oí silbar y me asomé a la ventana para decirle que subiera.

Ya había casi olvidado la historia de Rita y el chivo; cuando lo vi entrar y poner la botella sobre la mesa sólo, pude pensar en otra mujer, en un recuerdo de veinte años, en una asquerosa sobreviviente. Pero él venía decidido, y le importaba el tiempo: no el que pudiera perder o gastar aquella noche, sino el anterior, el que había separado de ésta nuestra entrevista del último verano. Estaba decidido y resuelto a modificar, a cualquier precio, aquella otra noche de diciembre. Bebió de pie, hablando con impaciencia de cualquier cosa, de las que yo le iba deslizando para que se apoyara. Después midiéndome, se puso a cargar la pipa. Estaba eligiendo el camino más fácil o el más corto. No sabía aún que era posible sentarse y decir «No quiero esto o aquello de la vida, lo quiero todo, pero de manera perfecta y definitiva. Estoy resuelto a negarme a lo que ustedes, los adultos, aceptan y hasta desean. Yo soy de otra raza. Yo no quiero volver a empezar, nunca, ni esto ni aquello. Una cosa y otra, por turno, porque el turno es forzoso. Pero una sola vez cada cosa y para siempre. Sin la cobardía de tener las espaldas cubiertas, sin la sórdida, escondida seguridad de que son posibles nuevos ensayos de que los juicios pueden modificarse. Me llamo Jorge Malabia. No sucedió nada antes del día de mi nacimiento; y, si yo fuera mortal, nada podría suceder después de mí.»

La identidad, a partir de un solitario al azar, hace del prójimo un irreconocible u *otro* igual a sí mismo en todas sus variantes y parte del conflicto humano:

Me tomó de las puntas del cuello del impermeable, riendo con su sonido de llanto. Antes de que se acercará pensé en mí mismo, como si pudiera mirarme; reconstruí y adiviné la altura, la debilidad y la actitud tranquila de mi cuerpo, apoyado con un hombro en el marco de la puerta; vi la inclinación de la boina sobre mi cabeza y el gesto tibio, maduro, comprensivo de la cara que yo

situaba frente a su sonrisa. Pensé que mi mirada expresaba suficientemente la entrega, pero que nunca podría entregarse a nadie.

—Un hijo de Federico —completó; como si fuera imposible mover la sonrisa, movía la cabeza hacia un hombro y otro. Loca, yo estaba menos desamparado, menos joven que ella. Pero seguí sabiendo que era una mujer, más fuerte, infinitamente más antigua; completa y solitaria como la unidad. Sin empujarme, sin peso, colocó una mejilla contra mi pecho y se rio, puso la otra mientras lloraba. Le acaricié la cabeza con una mano entorpecida y falsa; con la otra apretaba la pipa en el bolsillo del impermeable. Detrás de mí estaban el vacío y las tinieblas de la escalera, el paso de la noche y la negativa de su silencio. Julita alternaba contra mi cuerpo los costados de su cabeza, a compás, lentamente, para que yo pudiera continuar acariciándosela. El hueco de la escalera, nada más que la sombra despoblada a mis espaldas. Recordé la cara de ella un momento antes, comprendí que había visto, allí, deliberado, exhibido con voluntaria exageración, el sentido de todas las caras humanas, el fin para el cual crecen, actúan, existen los huesos, la piel, los músculos, los pelos y agujeros de las caras: imponerse a los demás, abolirlos, ser en ellos y obligarlos a ser en nosotros.

Volvió a besarme y apoyó los nudillos contra un bostezo. Sin cuidarme del ruido y haciendo sonar por gusto los zapatos desde la mitad de la escalera, bajé los peldaños, abrí la puerta con los ojos cerrados para separarme del quejido de los goznes y salí al jardín, a la noche calurosa y ya sin lluvia. Había estrellas y grandes nubes livianas y cenicientas que se iban.

El miedo, según un personaje sucesivo de Onetti, el doctor Díaz Grey, sería lo que tiende a anular o a pretender anular la soledad: no se sabe qué clase de miedo, aunque la misma soledad puede serlo y hacerlo antropológico, cósmico, metafísico y, en última instancia, sin Dios es grato pero no lenitivo creernos dioses:

«Y no sólo aplicable a ellos; todas las parejas humanas, todas las amistades están motivadas por el miedo. Ahora tengo, transporto, voy organizando, divulgaré la teoría del miedo. Puedo ir a comer al *Berna*, aunque es seguro que queda carne fría en casa.»

Trazó una U yendo y viniendo entre los canteros; recordó su pierna y volvió a renquear para la sombra. «No indudable, pero mucho más convincente que el marxismo y el freudismo, mi teoría del miedo determinando la historia y la psicología de los hombres.»

Tropezó con un banco bajo un árbol, metido en la oscuridad; se sentó y puso el bastón entre las rodillas. Estaba cansado, como siempre, pero no aburrido, tampoco interesado. Un automóvil pasó enfurecido, invisible, junto al muelle; el ruido agitó un segundo el olor del pasto; de las plantas cónicas de los canteros. Era como si otro usara su cuerpo abandonado en el banco

para mirar la noche y olerla, escucharla con entusiasmo; para improvisar divagaciones acerca de los destinos y los móviles de los fantasmas.

«Saber quién soy. Nada, cero, una compañía irrevocable, una presencia para los demás. Para mí, nada. Cuarenta años, vida perdida; una forma de decir porque no puedo imaginarla ganada. Algunos recuerdos que no es forzoso que sean míos. Ninguna ambición colocada fuera del día siguiente. Hay sentimientos de amor, solidaridades con paisajes, luces, bestias, cielos, vegetales, niños, gente que sufre, actos de bondad, mujeres jóvenes y graciosas. Tal vez convenga no hablar de sentimientos, sino de impulsos de ternura, breves, satisfechos por sí mismos. Aunque llamado a escribir la teoría del miedo, no tengo miedo; y sin miedo no hay pasiones, la acción resulta absurda. Este que está sentado en este banco: nadie · para mí. En cuanto a los otros, a los que me ven curar, hacer sufrir, presentar cuentas, a los que están obligados a considerarme como un pequeño dios que puede imponerles el dolor o suprimirlo, que puede o podrá matarlos o ayudarlos a vivir, nada igualmente.»

La impureza, como las ruinas, puede cambiar las edades; éste que *fue* —parece decir Onetti—, puede ser tan distinto a lo que era como la Historia a nuestra propia actualidad:

Lo quiero sin ternura, y hasta los vidrios sucios de sus anteojos, las bocamangas comidas, la corbata grasienta me sirven para respetarlo infinitamente más que a mi padre. Es viejo y yo soy menos que joven; no es una diferencia de tiempo, sino de razas, de idiomas, costumbres, moral y tradiciones; un viejo no es uno que fue joven, es alguien distinto, sin unión con su adolescencia, es otro. Nada podemos decirnos y aquí estamos, tomando cerveza y diciéndonos.

En pocos pasajes, por no decir en ninguno, de la obra de Onetti, su contexto se ciñe al lenguaje rioplatense, incluido el *lunfardo,* como en el pasaje que más adelante transcribo y que no lo veo como un alarde de conocimiento popular, sino, más bien, como una demostración de que es el personaje el que se impone a las palabras:

Cada cual de los grandes lo cuerpeó al principio, le dijo que sí sobrándolo, le tomó el peso y lo destrató como a un coso que acaba de avivarse y se acerca al bollo, al punto que maneja la pelota, buscando un rebusque. Pero no les pedía nada y si le querían dar rechazaba sin ofensa. El pibe Julio, vea, procedió así: yiraba con paciencia, se entreveraba hasta descubrir a alguno de los que les hacían changas a los tiburones. Entonces se hacía presentar al hombre y llegado el momento le hablaba de los marselleses. Que por qué nosotros peleándonos y ellos unidos para jodernos; que por qué no nos organizábamos y enterrába-

mos toda la ropa sucia y hombro contra hombro los íbamos echando de esta tierra que es nuestra. Buscaban sacárselo de encima, como a una mosca seguidora, cuando les aburría o les daba rabia que uno que no se había limpiado la leche de la boca viniera a decirles, a ellos, qué era lo que tenían que hacer. Pero él, con aquel aire de señorita al lado de tipos que estaban debiendo muertes, que tenían cadenas de clandestinos y que se sabían de memoria, para ellos mismos y para aconsejar, los agujeros de la ley, seguía dale y dale, machacando en lo mismo, riéndose cuando había por qué, pero mostrándoles con los ojos que no era de arrear con las riendas. Y ninguno se le animó; les decía razones sin alzar la voz, quietito, mirándolos a la cara. Y así fue creciendo, poco a poco y sin perder el tiempo. No pedía nada para él; andaba en dos mujeres y no buscaba más. Sólo quería que nos uniéramos, que nos dejáramos de chiquilladas y nos defendiéramos de los gringos y los vendidos. Era una esperanza, usted puede imaginarse; todos pensábamos de antes lo que él andaba repitiendo y sólo él, nuevo, sin líos, podía andar de uno a otro, discutir y convencer. Si lo habré visto mano a mano con alguno de los capos, siempre vestido de gris, sin lujos, el gacho negro alzado; y puedo decirle: el que lo quiso empezar en cachada acabó siempre en respeto. Yo lo vi unas horas antes, en el centro, era un sábado, me llamó desde el mostrador de aquel café que no hay más, el *Dorrego,* y me invitó riendo a tomar una copa, medio me abrazó con un diario doblado abajo del brazo y —por primera vez para mí— con una corbata que no era negra y un alfiler, lo estoy viendo, en forma de herradura, con piedras muy chiquitas. Yo estaba apurado por cualquier cosa y no pude adivinar. Al otro día, domingo, de tarde, en cuanto bajó el sol, estaba parado en la puerta de una casa con parrillada y los marselleses lo madrugaron desde un taxi, media docena de balas en la barriga. Ni pudo hablar. Tenía que ser. Y entonces sí que se acabó la patria, se acabó todo.

Aquel sentido de imposición se reafirma con el escritor ante su realidad: con su poder creador de cosas que no pertenecen exactamente a la realidad conocida; pero que, como creadas, existen:

Cuando el desánimo debilita mis ganas de escribir —y pienso que hay en esta tarea algo de deber, algo de salvación— prefiero recurrir al juego que consiste en suponer que nunca hubo una Santa María ni esa Colonia ni ese río.

Así, imaginando que invento todo lo que escribo, las cosas adquieren un sentido, inexplicable, es cierto, pero del cual sólo podría dudar si dudara simultáneamente de mi propia existencia. Nunca antes hubo nada o, por lo menos, nada más que una extensión de playa, de campo, junto al río. Yo inventé la plaza y su estatua, hice la iglesia, distribuí manzanas de edificación hacia la costa, puse el paseo junto al muelle, determiné el sitio que iba a ocupar la Colonia.

> Es fácil dibujar un mapa del lugar y un plano de Santa María, además de darle nombre; pero hay que poner una luz especial en cada casa de negocio, en cada zaguán y en cada esquina. Hay que dar una forma a las nubes bajas que derivan sobre el campanario de la iglesia y las azoteas con balaustradas cremas y rosas; hay que repartir mobiliarios disgustantes, hay que aceptar lo que se odia, hay que acarrear gente, de no se sabe dónde, para que habiten, ensucien, conmuevan, sean felices y malgasten. Y, en el juego, tengo que darles cuerpos, necesidades de amor y dinero, ambiciones disímiles y coincidentes, una fe nunca examinada en la inmortalidad y en el merecimiento de la inmortalidad; tengo que darles capacidad de olvido, entrañas y rostros inconfundibles.

El contexto onettiano deja entrever que también la justicia es fracaso; apartado, si quiere, social, del que el autor uruguayo no hace mención explícita:

> «Es mejor así» —había dicho el Padre Bergner, aprobando el carricoche torcido y el caballito infatigable y peludo—. «Por ahora desconfían de los ricos; cuando tengan riqueza con sus vacas, sus leches, sus mantecas, vinos y quesos, empezarán a desconfiar de los pobres.»
> Por lo demás, esta gente, los sanmarianos, es débil para mantener pasiones. La misma curiosidad se les marchita en dos o tres meses. Por otra parte, Goerdel es rico, muy rico. Y en este mundo los muy ricos sólo sufren un escándalo inicial y breve. Fuegos artificiales.

Más curiosa aún es la salida de tono sobre el ser latinoamericano y su idea del poder; para un grupito que pueden creerse genios, Onetti no parece tomar en cuenta la cantidad de desarrapados que no se creen nada, que Latinoamérica no se compone de una 'intelligentsia', sino de pueblos desgraciados que, lamentablemente, no leen a Onetti:

> De manera que después de conocer a Santa María personalmente, no vierto lágrimas por este país como antes. Si quieren ser egoístas y adoptar la posición de que «nosotros somos mejor que usted y todos los demás del mundo entero», pues que resuelvan sus propios problemas entonces, y que no pidan nada a los demás. Dicen claramente la motivación subjetiva de los revolucionarios: sexo y poder; destruir a los que están en el poder porque están en el poder, porque estéticamente son feos, injustos, ricos, etc. Pero esto obviamente no es idealismo puro, ni idealismo positivo, sino destructivo negativo. ¿Si no quieren hacer una sociedad de amor, qué tipo de sociedad quieren hacer? Obviamente, lo que quieren es solamente el poder, para sentirse poderosos. Pura vanidad. Puro ejercicio del «machismo», la enfermedad *sui generis* de América Latina, todo sexualmente arraigado, y muy primitivo. Al nivel de las sociedades más primitivas de la selva.
> ... ...

> Pero de presumirse, todos tratan de impresionar a uno con su importancia. Los médicos dicen que son tan buenos, que fácilmente pueden irse a otros países..., todo lo que sea sanmariano es superior a los demás. Y ni siquiera existen en la América Latina. Dicen que se van a Australia y al Canadá, y «se dan cuenta de que como sanmarianos son culturalmente superiores a sus vecinos».
>
> Pues creo que este país, con toda su presunción, no necesita la ayuda de nadie. Yo me voy la semana próxima. No he hecho nada. ¿Qué se puede hacer en un país en que todos son genios?

Sin embargo, si retrocedemos hasta el Onetti joven, para ser justos, encontramos una definición más amplia y certera sobre 'clases sociales', que no creo que se haya modificado mucho a lo largo de su obra:

> Conocí a mucha gente, obreros, gente de los frigoríficos, aporreada por la vida, perseguida por la desgracia de manera implacable, elevándose sobre la propia miseria de sus vidas para pensar y actuar en relación a todos los pobres del mundo. Habría algunos movidos por la ambición, el rencor o la envidia. Pongamos que muchos, que la mayoría. Pero en la gente del pueblo, la que es pueblo de manera legítima, los pobres, hijos de pobres, nietos de pobres, tienen siempre algo esencial incontaminado, algo hecho de pureza, infantil, candoroso, recio, leal, con lo que siempre es posible contar en las circunstancias graves de la vida. Es cierto que nunca tuve fe; pero hubiera seguido contento con ellos, beneficiándome de la inocencia que llevaban sin darme cuenta. Después tuve que moverme en otros ambientes y conocer a otros individuos, hombres y mujeres, que acababan de ingresar en las agrupaciones. Era una avalancha.
>
> No sé si la separación en clases es exacta y puede ser nunca definitiva. Pero hay en todo el mundo gente que compone la capa tal vez más numerosa de las sociedades. Se les llama «clase media» «pequeña burguesía». Todos los vicios de que pueden despojarse las demás clases son recogidos por ella. No hay nada más despreciable, más inútil. Y cuando a su condición de pequeños burgueses agregan la de «intelectuales», merecen ser barridos sin juicio previo. Desde cualquier punto de vista, búsquese el fin que se busque, acabar con ellos sería una obra de desinfección. En pocas semanas aprendí a odiarlos; ya no me preocupan, pero a veces veo casualmente sus nombres en los diarios, al pie de largas parrafadas imbéciles y mentirosas y el viejo odio se remueve y crece.
>
> Hay de todo; algunos que se acercaron al movimiento para que el prestigio de la lucha revolucionaria o como quiera llamarse se reflejara un poco en sus maravillosos poemas. Otros, sencillamente, para divertirse con las muchachas estudiantes que sufrían, generosamente, del sarampión antiburgués de la adolescencia. Hay quien tiene un Packard de ocho cilindros, camisas de quince pesos y habla sin escrúpulos de la sociedad futura y la explotación

> del hombre por el hombre. Los partidos revolucionarios deben creer en la eficacia de ellos y suponer que los están usando. Es en el fondo un juego de toma y daca. Queda la esperanza de que, aquí y en cualquier parte del mundo, cuando las cosas vayan en serio, la primera precaución de los obreros sea desembarazarse, de manera definitiva, de toda esa morralla.

En dos frases, quizá, puede verse la antigua decepción de Onetti por una verdad que fue tema de la larguísima novela de Wolfe *Of Time and the River,* poético en el norteamericano y brutal en el uruguayo: la extrañeza de ser americano y la cultura vacua de una tierra de nadie, herencia irremisible de 33 gauchos:

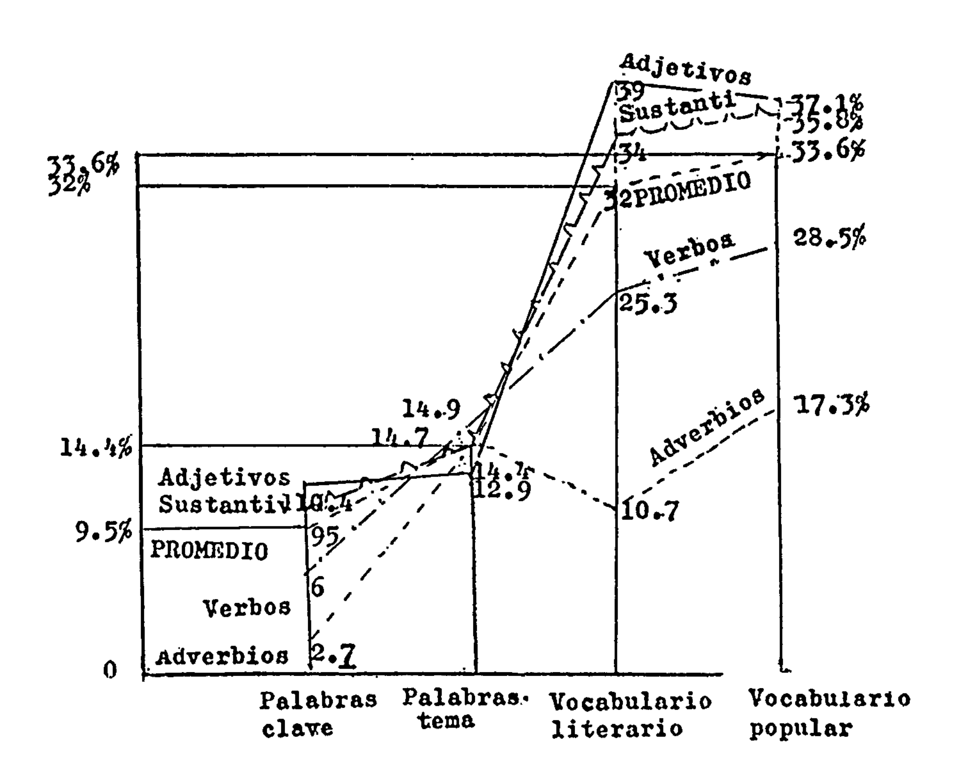
> Me aparté en seguida y volví a estar solo. Es por eso que Lázaro me dice fracasado. Puede ser que tenga razón; se me importa un corno, por otra parte. Fuera de todo esto, que no cuenta para nada, ¿qué se puede hacer en este país? Nada, ni dejarse engañar. Si uno fuera una bestia rubia, acaso comprendiera a Hitler. Hay posibilidades para una fe en Alemania; existe un antiguo pasado y un futuro, cualquiera que sea. Si uno fuera un voluntarioso imbécil se dejaría ganar sin esfuerzos por la nueva mística germana. ¿Pero aquí? Detrás de nosostros no hay nada. Un gaucho, dos gauchos, treinta y tres gauchos.

Desde *El pozo* hasta *La muerte y la niña,* la literatura de Onetti es cada vez más desesperada, a pesar de la ternura subyacente en ella. En este sentido no se asemeja a ninguno de los novelistas uruguayos, que siempre han tenido alguna clase de fe de variada categoría; tampoco ha influido en él nada el hecho de escribir en un determinado ambiente en el que la descomposición no se produce por una decadencia de siglos. Afinando sus intuiciones y su lenguaje, Onetti no quiso ser un escritor de sucesos, de acontencimientos o de nacionalismos más o menos próximos; ha querido ser, sobre todo, un escritor de hombres, diría mejor del hombre en sus infinitas variantes; en este aspecto que, por otra parte es el único que refleja su obra, su visión es negativa, porque siempre es la visión del fracaso. No obstante, el *valor* de este fracaso, mediato y progresivo, conllevaba la aspiración a una victoria, pues de otro modo no sería posible y, quizá, habría que entender en qué momento y por qué se fracasa y si en la inteligencia de esto no radica el mensaje final de Onetti y la ardua gesta trágica de sus personajes.

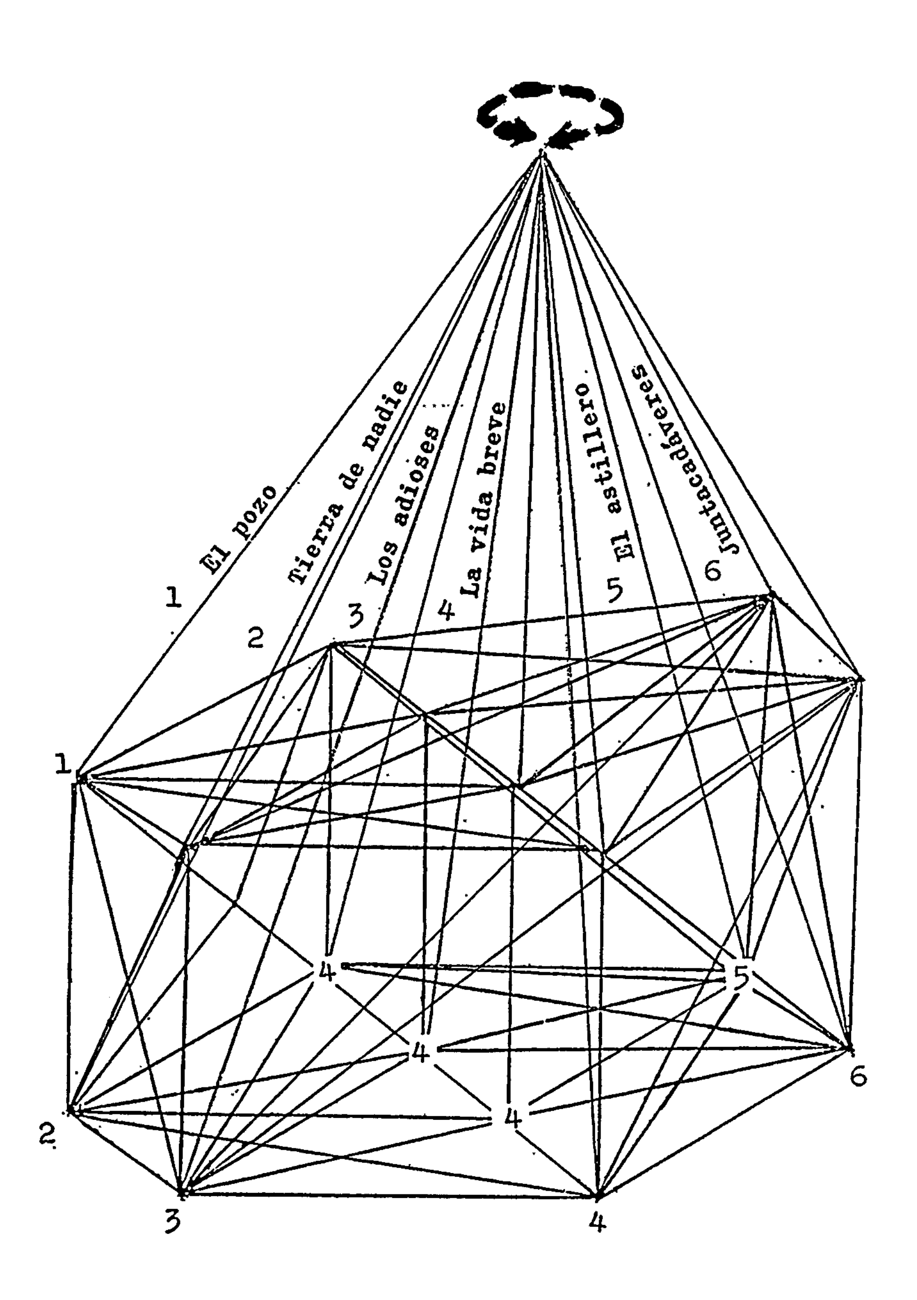
HUGO EMILIO PEDEMONTE

P. Sol, 18
AZUAGA (Badajoz)

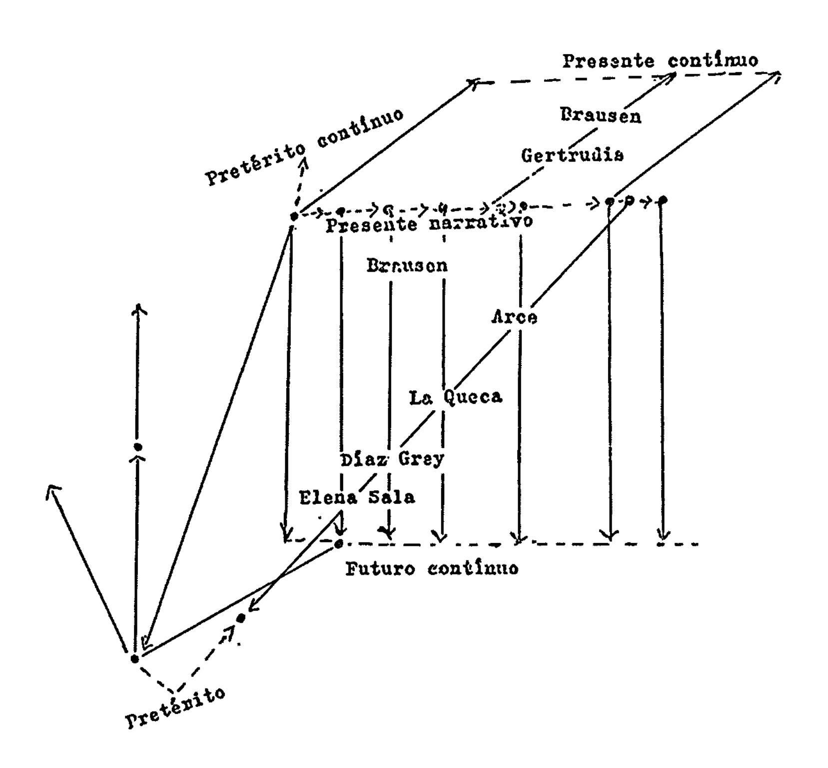
ESTRUCTURA DEL VOCABULARIO. OBRAS COMPLETAS



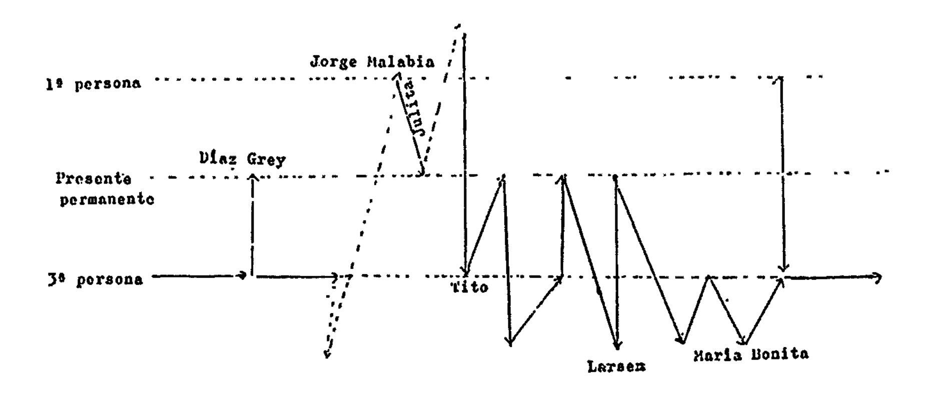
ESTRUCTURAS GENERALES. TIEMPOS LINEALES, CONTINUOS
E INTERPOLADOS DEL RELATO



ELEMENTOS TEMPORALES. ESTRUCTURA DE «LA VIDA BREVE»



SECUENCIA DE «JUNTACADAVERES»



BIBLIOGRAFIA

El Pozo. Montevideo, Ed. Signo, 1939.
Tierra de nadie, Buenos Aires, Ed. Losada, 1941.
Para esta noche. Buenos Aires, Ed. Poseidón, 1943.
La vida breve. Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1950.
Un sueño realizado y otros cuentos. Montevideo, Ed. Número, 1951.
Los adioses. Buenos Aires, Ed. Sur, 1954.
Para una tumba sin nombre. Montevideo, Ed. Marcha, 1959.
La cara de la desgracia. Montevideo, Ed. Alfa, 1960.
Jacob y el otro, 1961. Cito la edición de 1971. Montevideo, Ed. de la Banda Oriental.
El astillero. Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1961.
El infierno tan temido. Montevideo, Ed. Asir, 1962.
Tan triste como ella. Montevideo, Ed. Alfa, 1963.
Juntacadáveres, 1964. Cito la edición de 1972. Buenos Aires, Alfa Argentina.
Cuentos completos. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina, 1967.
Novelas cortas. Caracas, Monte Avila Editores, 1968.
La muerte y la niña. Buenos Aires, Ed. Corregidor, 1973.
Harss, Luis: *Juan Carlos Onetti o las sombras en la pared,* en *Los nuestros,* Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1966, pp. 214-251.
Gilio, María Esther: *Un monstruo sagrado y su cara de bondad,* diario «La Mañana», Montevideo, agosto 20 de 1965.
Imagen: *Onetti en Caracas,* núm. 6, 1-15 agosto 1967, pp. 3-4.
Chomsky, N.: *Structures syntaxiques.* París, Ed. Seuil, 1969.
Greimas, A. J.: *Sémantique structurales.* París, Ed. Larousse, 1966.
Prieto, L. J.: *Messages et signaux.* París P. U. F., 1966.
Onetti: traducciones: *Le Chantier,* París, Ed. Stock, 1967.
Onetti: *The Shipyard.* Nueva York, Ed. Scribner's Sons, 1968.

PROCEDIMIENTOS ESTILISTICOS DE J. C. ONETTI

En la creación literaria, como se ha reconocido repetidamente, el estilo de un autor no existe separado del contenido; es decir, que forma y fondo están tan íntimamente ligados que no deben ser considerados como elementos distintos. Sin embargo, en la práctica, para facilitar los procesos analíticos, se suele fragmentar el conjunto de materia-forma para hablar del «estilo» de un autor. En Juan Carlos Onetti resulta particularmente difícil segregar el componente de estilo porque forma una parte casi inextricable de la compleja madeja de ambientes, acciones y personajes que son las ficciones onettianas.

Mientras que la densa temática, extraños personajes y hábil manejo de punto de vista han recibido crítica favorable por parte de los estudiosos de su obra, su estilo, en cambio, ha sido bastante despreciado, aun por sus admiradores. Para Luis Harss es «un tema un tanto penoso» (1). Wolfgang A. Luchting, hablando del miedo de los críticos de «meterse con Onetti», menciona su «estilo oscuro —para no decir impenetrable»— (2). Enrique Anderson-Imbert dice que *La vida breve* «parece escrita con una prosa turbia y pastosa; pasta de lengua con grumos mentalmente traducidos de literaturas extranjeras. Y esa untuosidad y pesadez de las frases contribuye a crear en el lector una sensación como de estar dentro de una pesadilla» (3). Aunque los calificativos que ofrece este crítico parecen poco halagüeños, por otra parte, hay que reconocer que esa prosa «turbia y pastosa», al crear un ambiente de pesadilla, responde perfectamente a la determinación del autor. No creo que su uso sea resultado de «indisciplina» y «dejadez», como se ha dicho, sino a voluntad de estilo. Y en cuanto a la posibilidad de una prosa mentalmente traducida de otras literaturas, basta recordar que Azorín fue acusado de escribir el español en moldes franceses, y Faulkner, de remedar a Dostoievsky.

En general, ha habido una tendencia de atribuir los llamados defec-

(1) Luis Harss: *Los nuestros*, 3.ª edición, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1969, p. 237.

(2) «El lector como protagonista de la novela: Onetti y 'Los adioses'», *Nueva Narrativa Hispanoamericana*, vol. I, núm. 2 (septiembre de 1971), p. 179.

(3) *Historia de la literatura hispanoamericana*, vol II, 4.ª edición, Fondo de Cultura Económica, México, D F, 1964, p. 262.

tos estilísticos de Onetti a una excesiva imitación de Faulkner. Creo que la acusación de «mala prosa» se debe más a la sensación de exasperación que el lector experimenta al leer a Onetti, y no es sorprendente que sus obras susciten impaciencia cuando el lector tiene que luchar con trabas de estilo mientras que trata de desentrañar las que le impone igualmente el contenido. Y como este contenido es tan complejo, es un campo fértil para las investigaciones de tipo psicológico; aún más: porque refleja el modo de ser de su autor, hecho subrayado por él mismo al hablar con Harss del «mundo cerrado èn que desgraciadamente yo ahora cuando escribo estoy. Y también lo estoy psíquicamente. Tengo muchos períodos de depresión absoluta, de sentido de muerte, del no sentido de la vida. Tal vez un buen régimen, un buen médico, puedan curarme» (4). Si esta confesión arroja alguna luz sobre el contenido de sus novelas, al mismo tiempo ofrece un ejemplo de la más típica prosa onettiana, con el orden alterado de la primera frase, las construcciones paralelísticas y la omisión de la conjunción copulativa. El novelar en Onetti es una especie de logoterapia; pero sus ficciones no son pura elucubración psíquica, sino, desde el punto de vista nuestro, obras de valor artístico, elevadas a esa categoría por la magistral coordinación de materia y estilo.

Es mi intención en estas páginas hacer un estudio, forzosamente parcial, de algunos de los procedimientos estilísticos que maneja Onetti en sus obras. No se trata de seguir su empleo de tropos específicos ni de examinar aciertos singulares, sino de trazar algunos de sus modos de proceder que, por su uso frecuente y sostenido, pueden ser considerados partes importantes de su sistema expresivo.

LO IMPALPABLE PALPABLE

En las ficciones de Onetti, los elementos intangibles, como sensaciones, ambientes y cualidades, suelen percibirse como sustancia con forma, volumen y peso. Es un procedimiento que sirve para reconstruir las atmósferas densas que en gran parte sobrecogen a sus personajes.

Es sobre todo en *La vida breve* que los ambientes se expresan en forma concreta, contribuyendo a la tremenda sensación de opresión y ahogo que produce la novela. Como es esencialmente una obra de interiores, dentro del departamento de la Queca, la atmósfera pesa; el aire y el calor adquieren tanto volumen, que empujan a los perso-

(4) Harss, p. 243.

najes, quitándoles el espacio vital que necesitan para moverse con soltura. En el primer capítulo, «el calor que la mujer iba hendiendo se reagrupaba entonces, eliminàba las figuras y se apoyaba con pesadez en todas las habitaciones, en los huecos de las escaleras, en los rincones del edificio [435] (5). En otra escena, el calor «podía ser sentido por medio de la mirada y... se partía en colores sobre los muros y alrededor de mi cuerpo en movimiento; se dividía en franjas, que se cruzaban sin mezclarse, de amarillos y ocres, de verdes oscuros...» [635]. El aire, normalmente imperceptible, cobra vida y llena los espacios que contienen los cuerpos de los personajes, inhibiendo casi la respiración: «el aire irresponsable llenaba los espacios, se apoyaba sobre los objetos como rasguños y manchas de un largo pasado; una libertad inconquistable, impuesta, se alzaba desde la alfombra polvorienta, descendía del techo en penumbra» [535]. La fuerza del aire circundante hace pensar en la técnica pictórica de pintar el fondo alrededor de los personajes, después de pintados éstos ya: «El aire, sin compromiso y sin futuro, planeaba sobre mi cuerpo, se ahuecaba para contener la barriga que la Queca sostenía sobre el borde de la cama, entre las piernas separadas» [538]; «... el aire que rodeaba la blusa de la mujer» [588]. Otros elementos del ambiente que se sienten en forma palpable son la sombra, el silencio («yacía, triangular, entre nosotros» [518], la mañana y los crepúsculos.

También asumen formas palpables las sensaciones y emociones humanas para recargar aún más el ya atestado ambiente:

> ... vi mi estupidez, mi impotencia, mi mentira ocupar el lugar de mi cuerpo y tomar su forma [442].
>
> ... incesantes olas de expresión... descendían desde la fren te [506].
>
> ... volver a mirar en su cara, sólidas, palpables, la cobardía y la abyección [524].

Muchas sensaciones se descubren ante la vista, pero otras son percibidas por el tacto, extrañamente específico, tratándose de una presencia vaga: «Sentía la mañana en mi mejilla izquierda» [665]. Aunque Onetti, por lo general, prefiere una expresión directa, a vecès utiliza símiles para los mismos efectos. Otorga sustancia líquida a la muerte de la Queca, que «resbaló como un líquido desde el pelo suelto hasta los pies contraídos» [643].

El autor sigue empleando este procedimiento de dar solidez a lo

---

(5) Todas las páginas citadas en este estudio son de *Obras completas* de Juan Carlos Onetti, con prólogo de Emir Rodríguez Monegal, Aguilar, México, D. F., 1970. (La cursiva en el texto es mía.)

impalpable en obras posteriores a *La vida breve,* pero no tanto para crear una atmósfera interior recargada, porque los escenarios ahora son más variados. En *Los adioses* Onetti se vale del recurso para quitarnos los puntos de referencia habituales al mezclar cosas concretas con cualidades insustanciales. Donde el lector cree que va a encontrar cosas sólidas halla en su lugar conceptos normalmente intangibles, puestos allí como si fueran objetos palpables:

> ... a solas con su *vehemencia,* con su *obsesión,* con su *miedo* concreto y *el intermitente miedo a la esperanza,* con la carta aún en el bolsillo o con la carta apretada con otra mano o con la carta sobre *el secante verde* [722] de la mesa.
>
> ... empecé a verlo, alto, encogido..., equilibrándose entre *formas especiales de la timidez y el orgullo,* comiendo aislado en el salón del hotel, siempre torciendo la cabeza hacia *la indiferencia* de la sierra y de *las horas,* huyendo de su condición, de caras y conversaciones recordatorias [722].
>
> ... la presencia inmóvil, situada con exactitud entre *el alborozo y la noche* [734].

En este último ejemplo la expresión «con exactitud» exige una referencia locativa, pero vemos cómo su precisión defrauda con lo intangible de «el alborozo y la noche».

En *Juntacadáveres* Onetti vuelve a concretar el ambiente del mismo modo que lo había hecho en *La vida breve,* es decir, para llenar los espacios no ocupados por los personajes. Pero, además de otorgar volumen a los espacios interiores («el pasado... ocupaba... el aire cálido del dormitorio» [834]), también oprimen sensaciones que llenan el paisaje:

> La puerca espera y el rechazo ocupaban la ciudad desde las barrancas del río hasta los campos de avena paralelos a los rieles; alcanzaban y cubrían la posición indolente de nuestros cuerpos, el desafío que nos fatigaba mantener con las cabezas altas y la sonrisa, de donde nos colgaban a Tito el cigarrillo y a mí la pipa [779].

Pero es la lluvia, sempiterna en la novela, como el aire tan pesado de *La vida breve,* lo que verdaderamente se hace palpable: «La lluvia regresaba tímida; emparejaba su rumor; quedó fija como un objeto agregado a la noche» [783]. Contagia a la noche con su sustancia pegajosa: «en las ventanas sucias se aplastaba un anochecer oscuro y mojado» [819]. La lluvia también adquiere consustancialidad táctil y acústica: «continuaba sin violencia estática, como una extensa superficie de sonido» [784]. El silencio crece, las palabras se mueven, y

la noche, siempre una entidad palpable en la novela, ocupa un lugar preciso con relación al personaje: «Detrás de mí estaban el vacío y las tinieblas de la escalera, el paso de la noche y la negativa de su silencio» [813]. Como hemos visto en «el verde de la mesa» en *La vida breve,* a veces una cualidad ocupa el lugar del objeto y lo desplaza a un segundo plano: Jorge Malabia ve a Barthé «agitándose prudente encima de *la fragilidad* de la silla» [793].

Onetti no abandona este procedimiento a través de su novelística, como revelan algunos ejemplos sacados de varias ficciones:

> Afuera y adentro, encima de ellos, tocando el cuerpo de Larsen, la tarde de invierno, el aire tenso y caduco *(El astillero,* [1060]).
> ... tocándose el cansancio en la cintura *(Jacob y el otro,* [1389]).

El cuento *La casa en la arena* está lleno de ejemplos, de los cuales sólo citamos el momento en que Díaz Grey mira al *Colorado* «empujar la humedad con los hombros» [1240].

A veces se trata de una simple personificación en que la noche espera o se reúne con los personajes, o el sol lame, pero sea por medio de metáforas, símiles o personificación, la palpable presencia de lo intangible que llena las novelas de Onetti agrega una especie de cuarta dimensión de irrealidad a su fabulación.

IMPERSONALIDAD Y DESPERSONALIZACION

La impersonalidad humana como tema está presente en la primera novela de Onetti, *El pozo,* que comienza con una prostituta sin cara recordable. En esa novela también critica el narrador Eladio «la absurda costumbre de dar más importancia a las personas que a los sentimientos» [62]. Pero es desde *Tierra de nadie* que Onetti emplea varios recursos estilísticos para acentuar la impersonalidad y expresarla en su prosa. Curiosamente, el autor parece reconocer esta modalidad en su visión del mundo cuando entra como personaje en *La vida breve.* Brausen dice del Onetti que comparte su oficina que «no hubo preguntas, ningún síntoma del deseo de intimar; Onetti me saludaba con monosílabos, a los que infundía una imprecisa vibración de cariño, una burla impersonal» [606]. Brausen intuye motivos paradójicos en el tratamiento impersonal de Onetti: cariño y burla, y creo que se puede ver semejante intención contradictoria en la impersonalidad que marca su tratamiento de los personajes novelísticos; es decir, por una parte, el desprecio por el hombre (y aún más por la mujer), y por otra parte, la compasión por sus criaturas. Como

veremos, algunos procedimientos estilísticos tienden a despersonalizar a los personajes, sugiriendo una visión poco humana, mientras que otros los presentan en una forma simplemente impersonal, casi genérica, como hombres y mujeres que deambulan bajo el peso de su destino inexorable e incomprensible, invitando nuestra compasión de congéneres, como la que siente Brausen en *La vida breve* al exclamar que «todos era míos, nacidos de mí, y les tuve lástima y amor..., y era como si amara en una mujer dada a todas las mujeres del mundo...» [685].

Trazaremos algunos de los procedimientos principales que emplea Onetti para lograr esta impersonalidad, señalando su primera aparición notable y su uso en obras posteriores, y sugiriendo posibles motivos y efectos.

Onetti utiliza las comparaciones animalescas en algunas de sus novelas, sobre todo en sus primeras obras. En *El pozo* hay referencias así con respecto a las mujeres, y los animales aludidos en esta novela expresan desprecio, como ratas y asnos. No se pierde oportunidad alguna para señalar la superioridad de los animales sobre los seres humanos, respondiendo a la filosofía del protagonista y su asco por la gente y la vida. *Para esta noche* también está repleta de alusiones animalescas en forma de comparaciones o de vistas de personajes que asumen la postura animal en cuatro patas. El nombre de los enemigos de Ossorio es a su vez una alusión animal: los perros, que, por sugerencia fonética, pueden representar a los peronistas de aquellos años. Esta visión de la bestialización de los seres humanos se atenúa a partir de *La vida breve* para limitarse a ciertos personajes en momentos específicos: un movimiento animal de Gertrudis, la animalidad de la cara de la Queca. En *Los adioses,* las referencias animalescas se asocian con la lástima que suscita la impotencia humana contra el destino:

> Tenían entonces algo de animales, perros o caballos; mezclaban una dócil aceptación de su destino y circunstancias con rebeldías y espantos, con mentirosas y salvajes intentonas de fuga [732].

En el cuento *La casa en la arena* figura un personaje perruno; pero ya la animalidad deja de ser un motivo fuerte, sólo apareciendo de vez en cuando en otras ficciones onettianas.

Nuestro autor tiene una manera muy característica de referirse a sus personajes: Cuando no los condena al completo anonimato, todavía desprecia el uso de sus nombres en muchos casos, prefiriendo emplear los términos genéricos «el hombre», «la mujer», «él» o «ella».

Ya en *Tierra de nadie,* donde los protagonistas llevan nombres propios, Onetti utiliza además estos rótulos genéricos. Aunque Rolanda quisiera cambiar su rótulo: «No soy una mujer... Soy una persona» [193], es, como la mayor parte de los personajes allí, víctima de una vista insistentemente genérica. En esta novela comienza una larga serie de escenas en que los personajes se contemplan en espejos, viéndose desde una perspectiva ajena e indiferente. El capítulo XXIV, por ejemplo, presenta a «la mujer del pelo amarillo» ante un espejo en que se ve como «un rostro que se estaba empeñando, una cara de mujer allá en el fondo» [152]. Curiosamente, las formas genéricas en Onetti van precedidas generalmente por los artículos determinados «el» o «la», aun cuando parecería más natural el uso de los indeterminados «un» o «una», subrayando así que son personajes específicos, pero genéricos.

«Ella» es la forma que escoge Lagos para hablar de su esposa Elena al médico Díaz Grey, quien dice que la conoce como «la señora de Lagos» *(La vida breve).* En *Los adioses,* la mayor parte de los personajes son anónimos a pesar de su importancia como individuos en la novela. El narrador, cuya identidad no es divulgada, en una ocasión nos informa de buenas a primeras que «la mujer bajó del ómnibus» [726]; pero como se trata de una mujer cuya presencia no esperábamos, y como en todo caso no la conocemos, sorprende el uso del artículo determinado y nos deja confundidos, sin poder relacionarla con ninguna mujer específica o prevista. El protagonista principal es «el hombre» o «el tipo» para el «yo» narrativo; «el enfermero» queda anónimo, y los únicos personajes nombrados son el doctor Gunz y la mucama «la Reina». La aparición de «la muchacha» provee la oportunidad para llevar a cabo una presentación sumamente impersonal que aplaza por varios párrafos la identidad del nuevo personaje. Dice el narrador: «No puedo saber si la había visto antes o si la descubrí en aquel momento» [734]. Después de tantas frases en que el complemento «la» o el pronombre «ella» son las únicas indicaciones que tenemos acerca del personaje aludido, encontramos en el cuarto párrafo que «ella» es «la muchacha», y así se queda en toda la novela. Al final de la obra parece que esta visión impersonal es la que corresponde a un dios todopoderoso que sujeta a sus criaturas a un destino caprichoso cuando el narrador contempla a los personajes y dice: «Me sentía lleno de poder, como si el hombre y la muchacha, y también la mujer grande y el niño, hubieran nacido de mi voluntad para vivir lo que yo había determinado» [769].

En *Para una tumba sin nombre,* un nombre propio llega a ser un rótulo genérico. Ambrosio, el que «perfecciona» la explotación de Rita,

es para Jorge sinónimo de «el hombre» que la acompaña, sea el primero, Ambrosio, u otro. Al verla con un hombre dice que es «un Ambrosio increíble». El título de la novela en sí alude a la anonimidad de la mujer enterrada, que bien puede ser Rita o Higinia, pues en su manejo de los nombres, Onetti parece indicar que son éstos máscaras prescindibles que ocultan al ser humano. Algunos nombres son genéricos y se relacionan con la función del personaje en el relato, como María Bonita, prostituta en *Juntacadáveres*, y María Esperanza, mujer vagabunda en el cuento *Mascarada*. Varios nombres dependen de la función que cumple la persona; por eso Larsen es «Juntacadáveres» o «Junta», porque reúne a las prostitutas más feas, y se refiere a los que trabajan en la redacción de *El Liberal* como «Deportivas» y «Sociales». En *El astillero*, Angélica Inés (angélica por virgen y loca) resulta ser un nombre simbólico y, por ende, impersonal, y «la preñada» queda sin nombre en toda la novela, reducida a su estado de mujer sufrida. Al final Larsen reclama su individualidad al reclamar su nombre, al decir a Petrus: «...me resulta curioso y halagador que recuerde cómo me llamo. Hasta el nombre de pila o, por lo menos, la inicial» [1183]; pero, como vemos, su nombre sólo figura completo en los libros del hospital, donde nada importa. *El álbum* mantiene a través de todo el relato la anonimidad de «ella», y sólo se menciona el nombre de «la mujer» al cerrar el cuento, como dato que ha perdido significación. Nunca llegamos a saber los nombres del matrimonio y su «feto de once meses», que figuran en la *Historia del Caballero de la Rosa y la virgen encinta que vino de Liliput*. Llama la atención en particular cómo Onetti se refiere a los niños de tierna edad —como «no personas», como se ve en el ya citado ejemplo. En *Tan triste como ella*, cuyos personajes tan típicamente son «él» y «ella», el autor evita por completo la natural referencia a la criatura al decir que «alguien gritaba, hambriento y asustado, en el primer piso» [1898]. En *La cara de la desgracia*, el narrador mismo llama la atención del lector sobre el hecho de que él y «la muchacha», a pesar de su unión tan felizmente lograda, nunca se dijeron sus nombres.

Otro procedimiento que quita valor a los nombres propios es el empleo de nombres ambiguos o intercambiables: Miriam-Mami *(La vida breve)*, Dolly o Molly *(La casa en la arena)*, Moncha Insaurralde o Insurralde *(La novia robada* y *Juntacadáveres)* y Rita García o González *(Para una tumba sin nombre)*. A veces los nombres se relacionan con personajes históricos y bíblicos, como los paródicos «Federico el Hermoso y Julita la Loca» de *Juntacadáveres;* el pugilista Jacob, quien pelea con «el otro» como el Jacob bíblico luchó con el ángel desconocido, y el Lázaro de *El pozo*, de quien se dice: «Me parece raro

que no haya vuelto todavía» [59]. En *La vida breve*, el nombre del médico Díaz Grey sugiere, como señala Harss, el de Dorian Grey, y efectivamente se trata de una situación ligeramente parecida a la de este personaje de Oscar Wilde, que envejece y decae en su retrato, pero es al revés, porque es la esposa de Brausen, Gertrudis, quien envejece en la realidad, conservando su apariencia de cinco años atrás en el retrato de donde sale Elena Salas para poblar la vida de Díaz Grey. Posiblemente se puede considerar el nombre doble de Brausen-Arce como anagrama fonético defectuoso de Buenos Aires, ya que sólo una letra en cada nombre queda mal o falta para completarlo.

La muerte representa para Onetti la última despersonalización, idea que explica el lugar importantísimo que ocupan las metáforas y el léxico referentes a la muerte en su narrativa, en que tantos personajes sufren «la muerte de vivir» [376]. En *Tierra de nadie*, como en otras obras de Onetti, la contemplación de una persona cede lugar en seguida a la visión del destino final, que es la muerte. Cuando Aránzuru mira a una mujer frente a un espejo, la ve con cierta compasión, como «pobre mujer caliente y sencilla que vivía e iba a morirse y ya nadie sabría nada de su alma nunca» [195]. En otra escena de la misma novela es Aránzuru quien se mira en el espejo, y de nuevo surge una expresión mortuoria: «Su largo cuerpo vestido de chocolate descansaba en paz» [195].

Para esta noche está llena de vivos muertos. Hay una descripción de Max en que «lo que iba quedando sobre el espasmo de la garganta era una desconocida cara, una impersonal expresión de enfermedad y miedo, silenciosa, con su blanda carne, innecesaria, grotescamente colocada y aplastándose encima de la dureza de la calavera» [354]. Un testigo está descrito como «un difunto intacto y vertical» [409], y en la horrible escena final, lo que está lamiendo Ossorio parece ser la calavera de lo que era antes una muchachita («la cara sin nariz... los pozos de los ojos») [426]. La discusión en el capítulo VI de esta novela acerca de un título para una obra, «Polvo enamorado», hace pensar en la influencia de Quevedo, ya que resulta ser una alusión a un famoso soneto de este autor. Se puede afirmar que Onetti ofrece una visión muy quevedesca en su constante descubrimiento de la muerte detrás de todo. En Onetti es una visión que pudiera ser llamada de rayo equis, porque penetra el exterior de los personajes para exponer los huesos del esqueleto que yace dentro.

Es evidente la insistencia de Onetti en la expresión despersonalizada realizada a través de un léxico fúnebre en *La vida breve*. Brausen nota en Miriam «los huesos que conservaban la belleza

debajo de la carne devastada» [450]. En otro ejemplo, Brausen dice que cuando uno acepta que sólo uno mismo es importante, «tal vez entonces nos pese, como un esqueleto de plomo metido dentro de los huesos, la convicción de que todo malentendido es soportable hasta la muerte, menos el que lleguemos a descubrir fuera de nuestras circunstancias personales» [477]. Vemos referencias a los huesos de la calavera bajo la carne de la Queca y a sus ojos que miran la perspectiva de ser encerrada en el ataúd. En una escena, de Macleod ante un espejo, hay una descripción de su figura «bajo el hervor de los gusanos». Gertrudis le besa a Brausen siguiendo el hueso de la mandíbula. Palabras como cráneo, cadáver y esqueleto reemplazan las formas más amenas de cabeza, cuerpo y estatura, para llevar a cabo un tipo de juego semejante al que sigue Brausen de «imaginar la expresión que tomarían en la muerte cada una de las caras que miraba» [647]. Mucho antes de escribir *Juntacadáveres,* Onetti había juntado sus cadáveres, algunos muertos, pero la mayoría vivos, en *La vida breve.*

Son innumerables las alusiones del tipo que acabamos de describir, pero se concretan de tal forma en *El astillero,* que éste viene a ser un lugar propicio para los vivos muertos. La referencia a un «Larsen de entonces, no corregido por la permanencia en el astillero» [1175] parece sugerir que éste le sirve de purgatorio, aunque el frío y el hielo que se acentúan más y más, remedan el centro del infierno dantesco. Las cosas en los galpones son «cadáveres» presididos por «la calavera blanca y amarilla» que es Petrus.

Más explícito en *Juntacadáveres* es el término «cadáver» aplicado a las prostitutas grotescas: «Cuatro cadáveres con vestidos de baile» [829]. Abundan las palabras apropiadas para hablar de los cadáveres: clavículas, carótidas, calaveras, cartílagos y huesos, pero las mujeres no son los únicos personajes despersonalizados como muertos; Barthé también tiene «la cara blanca, cerosa» [795]. El capítulo IX es particularmente notable por la concentración de términos mortuorios en una escena en que Junta Larsen conversa con «el cadáver de turno»:

> —Me da por comer huevos fritos, querido—dijo el esqueleto, sentado ahora en la cama, haciendo sonar codos y rodillas con las falanges y el vaso entre los fémures abiertos, segregando los años, la insensatez y el acabamiento...
>
> Miraba el cadáver que se iba enderezando, más amplia la sonrisa sin carne, bruñida la pequeña calavera, hundida en el hueco del vientre la copa vacía. Perdonador y generoso, aspiraba la putre-

facción de los escasos cartílagos, examinaba sus coincidencias con el hedor de los otros cuerpos, que tal vez acabaran de despertar y que muy pronto empezarían a llamarlo por el teléfono [829-830].

Esta acumulación de palabras referentes a la muerte marca la culminación de este procedimiento empleado consistentemente en la narrativa onettiana.

El último procedimiento que discernimos en el proceso de despersonalización es la descomposición del ser humano, manifestándose en la conversión del personaje en una sola parte de su anatomía, o bien en una cosa entera de partes indistintas. Aunque parecido a la metonimia retórica, el recurso es de carácter más bien visual, y por eso más parecido al enfoque parcial que pudiera conseguir la cámara fotográfica. La primera vez que encontramos este procedimiento de una manera llamativa es en *Para esta noche,* casi al final, en dos vistas separadas de la cabeza de un soldado; primero se refiere a lo que recordó «la cabeza rubia del soldado» y luego, de pronto, vemos esta cabeza en el cordón de la vereda y un brazo casi desprendido.

En *La vida breve,* Brausen se siente reducido a su cuerpo, con conciencia de sus componentes:

> Lo único importante de la quincena fue mi cuerpo echado en la cama; mi cara, levantada contra la pared, con la boca abierta para que no me molestara el ruido de la respiración, el dolor en la espalda y la cintura; mi oreja, recogiendo las voces y los ruidos del otro lado de la pared [494].

Ernesto, para Brausen, no llega a ser más que una cabeza o una cara. El es sólo «el hombre que la balanceaba». Habla Brausen constantemente de Ernesto en esa forma: «Volví para situarme detrás de la cabeza que reanudaba sus blandas negativas» [641]; «la cara ya no sudaba» [644]. Gertrudis, en cambio, está vista desde una perspectiva fríamente total y alejada como «gran cuerpo oscuro», «alto cuerpo doblado» o «largo cuerpo blanco».

En *Los adioses,* nuestra primera visión de «la muchacha» es de fragmentos de su ropa y su persona, cuando dice el narrador: «No puedo saber si la había visto antes o si la descubrí en aquel momento, apoyada en el marco de la puerta: un pedazo de pollera, un zapato, un costado de la valija introducidos en la luz de las lámparas» [734]. Luego los clientes que están en el bar se vuelven «para hacer preguntas e invitaciones insinceras a lo que estaba un poco más allá de la pollera, de la valija y el zapato iluminados» [735].

Al expresar sus conjeturas sobre el futuro de la muchacha, el narrador habla de «la cara» y no de ella. También el hombre en la novela, ya impersonalizado por medio del sustantivo genérico, en vida «no era más que pómulos, la dureza de la sonrisa, el brillo de los ojos, activo e infantil» [763], y en la muerte no es más que «el conjunto inoportuno, airadamente horizontal, de zapatos, pantalones y sábanas» [771].

Es muy marcado el procedimiento en *El astillero,* en que se refiere constantemente al «cuerpo» de los personajes cuando serviría perfectamente hablar de ellos directamente sin llamar la atención sobre su figura: «guiado por *el cuerpo de* la sirvienta» [1061]. Vemos a Larsen almorzar «rodeado por las camisas a cuadros de los camioneros» [1049]. Los personajes a veces se convierten en meros fragmentos de su fisonomía que parecen sostenerse independientemente, desprendidos del resto del cuerpo, como la sonrisa de Gálvez, la calavera de «la momia» Petrus, y la cara de Kunz, que «iba haciendo sonar su voz» [1143]. El empleo de esta técnica desplaza la atención de las personas a sus partes, creando una sensación espectral de seres desarticulados. En una escena «la cabeza de Larsen vino a detenerse próxima al hombro de Kunz» [1173], y en otra, Larsen, al hablar con Angélica Inés, está hablando «para una espaciada, ronca risa histérica, para los insinuantes pechos como lunas» [1160]. Es tanta la insistencia del autor en descomponer a sus personajes que en una ocasión rectifica su referencia al hombre Larsen para dividirlo en partes: «Tenía el problema —no él: sus huesos, sus kilos, su sombra—» [1191]. El procedimiento se adapta muy bien para esta novela, en la que se percibe la descomposición de los seres que habitan el mundo arruinado y sin sentido del astillero de Petrus.

En *Juntacadáveres,* Onetti se sirve de él nuevamente como instrumento de deformación grotesca, como cuando Díaz Grey observa en el bar «las caderas anchas de los hombres desbordando los taburetes y las raquíticas nalgas de las dos mujeres» [783]. El farmacéutico Barthé se ve mediante un deliberado acopio de elementos:

> —Usted lo sabe mejor que yo, doctor—suplicó la cara gorda, paciente y dolida [788].
>
> Ahora la voz de canario preludiaba la aceptación del pacto [792].
>
> Clavo los ojos en el variable agujerito central que tiene Euclides Barthé en la cara y aún se agita afanado por dar forma a sus ideas [793].
>
> Estoy friolento, aburrido, sin amor; sólo veo esta cosa, tan semejante a cualquier otra de su edad, disolviéndose en la decrepitud, apuntalada aún por la vanidad y miedos imprecisos [793].

Para Jorge, Julita se convierte casi totalmente en boca; el puño de Larsen se ve como una cosa separada de él, y la cabeza del padre Bergner en el capítulo XXV aparece como una cosa desprendible. Las prostitutas a veces no son más que ropas: «En el aire velado de la tarde, moviéndose a compás frente a las formas y los colores de las sedas, de los sombreros, de los adornos, de las joyas, de los rostros y los brazos desnudos, la cara de *Junta*...» [781]. En una escena vemos que «sus vestidos de colores fuertes recorrían el paseo» [835].

La mirada fría y científica que descompone a los seres humanos en partes segregadas de su figura o que los ve como un conjunto indefinido de cuerpo o bulto es particularmente adecuada para la visión analítica que ejerce Díaz Grey, como médico que es, pero, como hemos visto, es parte del sistema expresivo de Onetti, quien caracteriza a Jacob como «un metro noventa y cinco de hombre que empezó a envejecer» *(Jacob y el otro)*, y convierte a la muchacha de *La cara de la desgracia* en la cabeza, nariz y mentón de una enumeración de autopsia, en que la descomposición física no es menos que la de la felicidad tan recientemente lograda.

El uso de procedimientos fragmentarios es en Onetti instrumento de distorsión que evoca una atmósfera de irrealidad. Prescindir de la persona y sustituirla por su ropa, cabeza, miembros o voz, igual que caracterizarla como cuerpo, bulto o «cosa», produce una sensación de extrañeza y malestar. Es un recurso hábilmente manipulado por Onetti para despersonalizar a sus personajes con una frialdad despiadada, pero por otro lado, al ver a su pobre gente convertida en fragmentos de su persona, el lector siente piedad y compasión hacia estos seres tan maltratados por sus creadores, Diosbrausen y Onetti.

EL ESCAMOTEO DEL TIEMPO

Onetti emplea varios recursos para eludir el tiempo en sus formas más conocidas, como horas, días, meses y años, estirándolo y alterándolo de tal manera que pierde sus divisiones características y adquiere formas borrosas. Una de las maneras en que el autor consigue hacer esto es el empleo de expresiones temporales deliberadamente ambiguas. «Esta es la noche», dice Eladio al final de *El pozo*, sin decirnos cuál, igual que el narrador de *Tierra de nadie* al decirnos en las últimas páginas de la novela: «ya era la noche» Las noches de Onetti parecen intercaladas en un tiempo sin medida

como el de *Para esta noche*, y en una vida fuera del tiempo como es la de *La vida breve*, en que el tiempo no basta para «comprometerse o envejecer». Aquí también el lector encuentra constantes referencias temporales totalmente ambiguas, como «un momento cualquiera», «cierto momento» y «un día de una semana de un año cuya fecha no me interesaba averiguar» [656]. Cuando hay un momento exacto, hasta cuando se dice la hora, ésta pierde su significación porque está perdida dentro de un tiempo incierto, en cualquier día de cualquier año onettiano.

En *Los adioses* estamos conscientes de algunos de los pocos asideros temporales que Onetti provee en sus obras: las estaciones del año y la época de Carnaval (mentira y disfraz), pero el tiempo viene a ser algo subjetivo y la existencia del pasado sólo «depende de la cantidad de presente que le demos» [754] y «no vale más que un sueño ajeno» [754].

En *Para una tumba sin nombre* el tiempo se expresa mediante expresiones ambiguas que dependen solamente de los caprichos del narrador: «el final de una tarde, cualquier pasado prescindible, algún invierno, el variable horario de trabajo». Los relojes mienten: «El reloj de la Intendencia dio una campanada; pero no podía saberse qué hora era porque el carillón no funcionaba desde hacía unos meses» [1013]. El tiempo pertenece a cada individuo, ya que es medido por él dentro de las circunstancias personales de su existencia, así que en *El astillero* se habla de «aquella noche, la de Hagen o cualquier otra» [1111]. El narrador de esta novela juega constantemente con el lector, decidiendo el mejor momento para describir cuándo se produjo el escándalo, o para colocar otros eventos:

> Hubo, es indudable, aunque nadie puede saber hoy con certeza en qué momento de la Historia debe ser colocada, la semana en que Gálvez se negó a ir al astillero [1101].

Hay un juego parecido en *Tan triste como ella*, al referirse a «años atrás, que podían ser muchos o mezclarse con el ayer...» [1307]. En varios cuentos, Onetti nos advierte explícitamente que el tiempo carece de importancia o que el tiempo no sirve para medir lo que está contando. Y si el exasperado lector espera encontrar fechas y datos exactos en el certificado de defunción al final de *La novia robada*, se halla completamente defraudado al leer que «la defunción que se certifica ocurrió el día del mes del año a la hora y minutos» [1421].

A menudo en la narrativa de nuestro autor se mezcla el tiempo con expresiones de espacio y lugar, como cuando dice el narrador

en *La cara de la desgracia:* «Calculé que nos separaban veinte metros y menos de treinta años» [1332]). Se confunden tiempo y lugar en *El astillero* de tal manera que resultan ambiguos los dos. Larsen «pudo verse, por segundos, en un lugar único del tiempo; a una edad, en un sitio, con un pasado. Era como si acabara de morir» [1085]. Este tiempo indeterminado que viene asociado con la muerte aquí, como también en *Para esta noche,* otorga a los personajes una existencia que parece fuera del tiempo normal, como conviene para los cadáveres vivientes que son. En *Juntacadáveres* hay una oración cuya estructura parece exigir el nombre de un lugar para contradecir la primera parte, pero encontramos, en cambio, una expresión temporal, y ambigua, por añadidura: «No parecían llegar de la capital, sino de mucho más lejos, de años de recordación imprecisa» [1722].

La preferencia de Onetti por las expresiones indefinidas del tiempo, y a veces también de lugar, es un rasgo muy personal de su narrativa. Dentro de sus obras se puede distinguir una noche, cien días o quizá un año, pero no se sabe con certeza en qué sistema temporal están incluidos. Fechas no hay en la narrativa onettiana, y en su manejo del tiempo ambiguo, con exclusión completa de fechas, mantiene una atmósfera exenta de historicismo. Faulkner, tan admirado por Onetti, con todas sus alteraciones temporales, todavía da una sensación de historicismo, ya que se devienen sus narraciones en épocas de la historia sureña en los Estados Unidos. Creo que esta diferencia fue notada por Harss cuando dice que los personajes de Faulkner viven fuera de él, en el tiempo y en la Historia, y que los de Onetti viven en un abrazo demasiado estrecho con su creador (6). Lo que pasa es que Onetti somete a sus criaturas al tiempo subjetivo y variable de su mundo novelístico, y al hacerlos obedecer a un tiempo que es hechura de su creador, y que es, en efecto, atemporal, afirma su dominio sobre ellos.

Desde *El pozo* se advierte el gusto de nuestro autor por alterar el tiempo en sus ficciones, pero es sólo al leer una obra tras otra en orden de su publicación que se percibe una alteración temporal que afecta a su mundo novelístico entero. Como señala Emir Rodríguez Monegal en su prólogo a las *Obras completas,* hay un desajuste entre la secuencia de publicación y la secuencia de la acción. Para comprender mejor a los personajes que reaparecen en distintas obras, el orden de publicación, y probablemente de composición, resulta anacrónico. Rodríguez Monegal dice que «si se quiere conocer la aventura particular de un personaje, sea éste Brausen o Díaz

(6) Harss, p. 238.

Grey, Larsen o Jorge Malabia, entonces sí importa seguir, cronológicamente, la secuencia de la acción y leer los libros en un orden muy distinto del de publicación original» [36]. Por eso, al ordenar las obras completas de Onetti, opta por cambiar el orden de publicación, colocando *Juntacadáveres* delante de *El astillero* para que el lector comprenda mejor a Larsen, «cifra y clave del mundo narrativo de Onetti», ya que este personaje aparece más joven en la primera obra y su muerte ocurre en la segunda.

Sin embargo, me parece sumamente arbitrario alterar el orden de las novelas, porque se tendría que hacerlo de una manera para conocer mejor a Jorge Malabia y de otra para seguir el desarrollo cronológico de Larsen. El autor ha explicado que interrumpió *Juntacadáveres* para escribir acerca de su protagonista en un momento posterior de su historia en *El astillero.* Me parece más justo aceptar que el novelista ha ordenado algunas de sus obras de un modo anacrónico, parecido a la alteración temporal que ocurre en obras individuales. Sería contraproducente ordenar los sucesos que tienen lugar dentro de cada novela para que siguieran una línea progresiva sin retrospección o saltos futuros, aunque es obvio que sería una gran ayuda para facilitar la lectura. De la misma manera, resultaría más inteligible ordenar las novelas para colocar a distintos personajes en línea progresiva, pero me parece que no coincide con la intención del autor, quien tiende a oscurecer más que aclarar. Faulkner, en cambio, proveyó una especie de glosario de sus personajes, y famoso es el libro de Malcolm Cowley *The Portable Faulkner,* que establece cronológicamente eventos y personajes, poniendo en orden sus cuentos y secciones de sus novelas.

Creo que en la narrativa de Onetti se pueden distinguir tres niveles complementarios de alterar el tiempo cronológico. El primero, ya descrito, es la aparición anacrónica de sus novelas que tienen que ver con el macromundo de Santa María. El segundo nivel es la alteración temporal que tiene lugar dentro de novelas individuales, un procedimiento bastante discernible por el lector, acentuado en algunas obras, como en *El pozo,* y más atenuado en otras, como *Los adioses.* Como es un recurso tan universalmente utilizado en la novela moderna, reemplazando la necesidad de que el autor o sus personajes cuenten su pasado en el momento de su aparición, como en la novela «tradicional», no nos detendremos en él. Conviene señalar, sin embargo, que la narración incluye recuerdos repentinos, saltos al futuro y trozos de acción enteramente hipotéticos. Es un modo de contar que Onetti mismo describe en uno de esos guiños sutiles de humor que encontramos de cuando en cuando en sus ficciones,

cuando se burla de personajes que se expresan en un estilo que resulta ser onettiano. En *Jacob y el otro* dice que Fernández sigue «fiel a la manía de alterar el orden de las cosas, del mundo en que podemos entendernos» [1361]. En *La novia robada* leemos: «Me dicen que... debo comenzar por el final» [1404], estructura seguida por Onetti en *Para una tumba sin nombre* y *Jacob y el otro.*

La tercera dimensión de la alteración del tiempo es la que ocurre dentro de oraciones particulares, conseguida por magistrales maniobras verbales. Onetti nos precipita vertiginosamente de un momento del tiempo a otro y nos deja a veces confundidos si tratamos de examinar sus oraciones bajo la luz fría de la lógica. En *El pozo* el procedimiento sugiere el tiempo anacrónico de los sueños: «hay belleza, estoy seguro, en una muchacha que vuelve inesperadamente, desnuda, una noche de tormenta, a guarecerse en la casa de leños que uno mismo se ha construido, *tantos años después,* casi en el fin del mundo» [57]. Sus obras ofrecen muchos ejemplos, de los cuales citaremos algunos, como esta oración de *El astillero,* cuyas rupturas jadeantes imitan la ruptura misma del tiempo: «Y entonces hubiera ocurrido —ahora— antes de que aceptara perderse —lo que sucedió veinticuatro horas después, en el mediodía siguiente, cuando él había hecho, ignorándolo, la elección irrevocable—» [1013]. Un presente hipotético, un futuro que en realidad «sucedió» y una determinación anterior («él había hecho») se combinan en una sola oración, y en los vericuetos temporales, las consabidas palabras «ahora», «después» y «el mediodía siguiente» no sirven para orientarnos, sino para escamotear el tiempo progresivo y rendirlo estático. En algunos casos, los cambios de tiempo anticipan eventos que todavía están por ocurrir en el momento de la narración: «Frieda llegaría, pero no llegó, antes del año nuevo» *(Justo el treinta y uno* [1398]); «... cuarenta años después de escrita esta historia alguno puede jurar que vio a Moncha» *(La novia robada* [1419]).

Un procedimiento particularmente desconcertante es el de contar los detalles en un orden inverso, recurso que presta una calidad fantasmagórica al suceso que se cuenta. En un ejemplo de *La vida breve,* a través del punto de vista limitado a la percepción confusa del narrador, el orden queda alterado por el último detalle anacrónico del golpe que recibe en la cara: «Vi un movimiento, la sombra alargada y repentina; sentí el golpe de mis costilla contras el respaldo del sillón y, en seguida, el golpe anterior en la cara» [519].

El recurso está empleado repetidamente en *El astillero* para detener el tiempo o, mejor dicho, hacerlo retroceder, al mismo tiempo que las escenas descritas adquieren una atmósfera irreal: «quitán-

dose el sombrero que había vuelto a ponerse» [1111]; «antes de los gritos se oyó la voz de Larsen» [1145]. La oración apunta al tiempo anterior en vez de seguir el orden natural de los hechos.

DETALLISMO

En uno de esos guiños de autocrítica que ya hemos señalado en Onetti, Díaz Grey expresa su opinión sobre el modo de narrar de Jorge Malabia en *Para una tumba sin nombre:* «Es un mal narrador —pensé con poca pena—. Muy lento, deteniéndose a querer lo que ama, seguro de que la verdad que importa no está en lo que llaman hechos, demasiado seguro de que yo, el público, no soy grosero ni frívolo y no me aburro» [1012]. Es evidentemente una descripción del modo de narrar del propio autor que reduce los hechos y dilata los detalles. Hacerse dueño de estos detalles es hacerse dueño de la «realidad» creada, como vemos en *La vida breve,* cuando Brausen reconstruye los detalles de la vista del río que Díaz Grey «estaría mirando», y exclama con triunfo: «Ahora la ciudad es mía, junto con el río y la balsa que atraca en la siesta.» Su recreación de Elena Salas incluye el más mínimo detalle, como el retrato en el medallón que lleva la mujer. (En el cuento *Un sueño realizado,* la mirada llega a fijarse en el dibujo pintado, en el jarro de barro con asa y tapa que se le ofrece a la mujer.)

La entrada de Brausen en el mundo de Arce, que es *La vida breve,* se efectúa en el capítulo VII, titulado «Naturaleza muerta», en que los objetos—frutera, libros, botellas, copas, limones secos, «un pequeño reloj de oro con sólo una aguja»— son necesarios para que se sienta parte de ese mundo. Como reconoce Brausen más tarde en el capítulo III de la segunda parte, estos detalles forman el medio propicio para la transformación:

> Llamaba a su puerta y la tenía; respiraba el aire de la habitación; me era posible ver y tocar los objetos, uno a uno, sentirlos vivos, fuertes, aptos para construir el clima irresponsable en que yo podía ser transformado en Arce [598].
>
> No es ella, no lo hace ella—me convencía—; son los objetos. Y yo los voy a acariciar con tanta intensidad de amor, que no podrán negarse, uno por uno, tan seguro y confiado, que tendrán que quererme [599].

Esta última frase ilustra plenamente el estilo del «mal narrador», Jorge Malabia, según la explicación ya citada de Díaz Grey, pues a continuación Brausen-Arce enumera las cosas, efectivamente, una

por una: cuadro, mesa, estante, lomos de libros, carpeta, sillón, cama, vaso usado, vaso con flores, estatuilla, felpudo, flor barata marchita, zapatilla al revés, etc.

La acumulación de detalles se utiliza para describir minuciosamente actitudes y posiciones y para dilatar los diálogos. Se ofrecen muchos ejemplos en todas las novelas de Onetti, pero se nota particularmente en «La casilla II», de *El astillero,* cuando la conversación entre Larsen, Gálvez, Kunz y la mujer encinta está interrumpida por detalles que describen los movimientos de los interlocutores:

> Larsen apartó con suavidad el plato de sopa vacío, encendió un cigarrillo y fue inclinando el cuerpo hasta beber en el vaso que había llenado Gálvez...
>
> Kunz alzó su vaso, entornó los ojos e hizo caer la cabeza hacia atrás.
>
> Las manos sucias y heridas de la mujer retiraron el plato de Larsen [1099].

Cuando en la misma novela Díaz Grey trata de evocar a Angélica Inés, reconoce que lo único que atraía su «adormecida curiosidad profesional» era la marcha lenta de la muchacha, la cual se describe con una lentitud apropiada:

> Los pies avanzaban con prudencia, sin levantarse del suelo antes de haberse afirmado por completo, un poco torcidas sus puntas hacia adentro o sólo dando la impresión de que se torcían. El cuerpo estaba siempre erguido, inclinado en dirección a la huella del paso anterior, aumentando así la redondez de los pechos y del vientre [1140].

Un aviso que se encuentra en *El astillero* puede valernos para la lectura de esta novela y de otras ficciones de Onetti: «... ahora, en este momento de la historia, nadie tiene prisa o no importa la que se tenga» [1127]. Tal vez el deseo de fijarse tanto en los detalles de las cosas halle su explicación en *Justo el treinta y uno:* «demorando las cosas para no estropearlas».

El detallismo en general sirve para formar digresiones retardatarias y para crear un ambiente difuso, como en *Juntacadáveres,* cuando el autor se detiene largamente en una detallada descripción del retrato del papa, que está en la pared del padre Bergner, desviando nuestro interés, que en ese momento se dirigía a este último personaje.

Además de ser un recurso retardatario, el detallismo en Onetti es también un instrumento de distorsión. Como una cámara cinematográfica que se acerca para fijarse en cosas minúsculas, en la técnica

conocida como *close-up,* la vista de Onetti se detiene en una gota de saliva o de sudor, en dedos, vello, arrugas y venas para evocar sensaciones negativas. Vemos a Tito en *Para una tumba sin nombre* «con saliva en los rincones de los labios, pellizcándose el pulgar de la mano izquierda [1036], y hay detalles parecidos a través de toda la novelística onettiana, siempre llamándonos la atención sobre datos ínfimos que se aumentan ante nuestra vista hasta desplazar la importancia del conjunto de que éstos en realidad forman sólo una parte minúscula.

LA ALTA RETORICA ONETTIANA

En medida diversa es discernible en las ficciones de Onetti lo que llamamos su «alta retórica», en la que se sacrifican carácter, acción y aun comunicación a la elaboración de la prosa. Mientras en Onetti la oración no llega a extenderse interminablemente como en algunos casos bien estudiados de Faulkner; sus frases tienden a ser complejas y alargadas; pero más que puntillismo estilístico hay en ello intenciones variadas que determinan los múltiples recursos de construcción que emplea Onetti.

La repetición es una técnica que emplea Onetti con frecuencia en su narrativa, pero su uso obedece a muchos motivos distintos. Por ejemplo, en *La vida breve,* novela llena de alta retórica, la repetición del nombre Gertrudis subraya el tremendo aburrimiento que marca la vida de Brausen en la contemplación de la consuetudinaria figura de su mujer:

> Pensé, deliberadamente ahora, en Gertrudis; querida Gertrudis, de largas piernas; Gertrudis con una cicatriz vieja y blancuzca en el vientre; Gertrudis, callada y parpadeante, tragándose a veces el rencor como saliva; Gertrudis con una roseta de oro en el pecho de los vestidos de fiesta; Gertrudis, sabida de memoria [436].

En otra escena de la misma novela, la repetición sirve para llamar la atención sobre el dato central en la creación de Santa María: el río:

> Volví a inclinar la cabeza hacia las barrancas y el río, un río ancho, un río angosto, un río solitario y amenazante, donde se reflejaban apresuradas las nubes de la tormenta; un río con embarcaciones empavesadas... [444].

En el segundo capítulo de la segunda parte del libro se combina repetición con digresiones para dar la impresión de volver para atrás, sin poder progresar en el tiempo. Dos veces se dice «ahora el viento», pero en ambos casos largas digresiones interrumpen el fluir

de la frase hasta que, por fin, en un tercer atentado, ésta queda completada: «ahora el viento se estiraba horizontal hacia todas direcciones, como las ramas de los pinos que sacudía y cantaban» [593].

A veces las porciones repetidas son tan extensas, que el lector tiene la impresión de estar leyendo equivocadamente una línea ya leída, como en el siguiente ejemplo de *Juntacadáveres:* «el auto llevando a las *tres mujeres hacia la casita en la costa; estas tres mujeres, hacia la casita en la costa; estas tres mujeres* desanimadas, feas y envejecidas por el viaje» [779].

En la *Historia del Caballero de la Rosa y de la virgen encinta que vino de Liliput,* la repetición subraya el sentido de la palabra «lánguido»: «En cuanto a él, lánguido y largo, lánguido y entusiasta, otra vez lánguido» [1251].

En la alta retórica de Onetti las oraciones siguen vericuetos y están cargadas de aposición, rupturas, subordinaciones, paralelismo y duplicaciones sintácticas. Harss opina que en algunas obras, largas y contorsionadas oraciones de influencia faulkneriana llegan a ser «un exceso de amaneramientos imitados, intrincadas subcláusulas pleonásticas, kilométricas redundancias adjetivales», que en fuerte dosis son «puro firulete» (7). Considera Hars que en Faulkner la acumulación de palabras es un recurso que da fuerza y energía, mientras que en Onetti distrae y hace difusa la narración. Creo que si esta opinión representa una censura, no toma en cuenta las diferencias en cuanto a intención, porque muchos procedimientos estilísticos en Onetti van encaminados precisamente a distraer y hacer difusa la historia. El detallismo, manejo de un tiempo ambiguo, divagaciones y múltiples versiones de un mismo hecho no son procedimientos que persiguen «fuerza y energía», sino densidad y difusión. Los personajes de Onetti tampoco son enérgicos; su gesto más característico es el bostezo. Parece que en un universo en que el destino encierra al ser humano, éste tiene que entretenerse en pequeños actos, muchos de ellos sin sentido, que «llenan» su vida. Se ha señalado el gran tema de la incomprensión e incomunicación humanas en la novelística de Onetti; pero parece más difícil que los críticos acepten que el lenguaje mismo recalca esos temas. Y si el lector se siente perdido y abrumado por los manejos verbales del autor, no es menos su confusión que la que siente el hombre abrumado por los manejos complejos y oscuros del destino. Recordemos también que no todos los críticos de Faulkner han elogiado sin reservas sus frases largas y complicadas, sino que algunos, como Conrad Aiken, ven en ellas mala escritura consciente, que, sin embargo, es eficaz para mantener al lector in-

(7) Harss, p. 237.

merso en sus novelas y para ponerle trabas y obstáculos que hacen difícil o imposible ver claro (8).

Si la alta retórica de Onetti parece exasperar a los críticos más que la de Faulkner, se deberá en gran parte a la ausencia del lenguaje *folk*, que en este autor provee un alivio y un contraste. Hay un mínimo de regionalismo en el habla de los personajes de Onetti, y después de *Tierra de nadie* se echa de menos el «che»; si no fuera por el voseo, podrían ser de cualquier parte del mundo hispánico. El lenguaje que predomina en estas ficciones es el de su autor.

En cuanto a la adjetivación, que considera Harss a menudo redundante, Onetti, como su admirado Faulkner, acumula adjetivos, pero pocas veces son redundantes, como se ve en estos ejemplos de *Los adioses:*

> la cara del hombre enflaquecida, triste, inmoral [744].
> el olor tibio, húmedo, confuso del almacén [750].
> miró alrededor, serio, extrañado, inquisitivo [763].
> sobretodo negro, oloroso, anacrónico [763].
> una culpa vergonzosa, pública, soportable [758].
> es gordo, calvo, rosado, triste, joven [740].

En el primer fragmento se combinan adjetivos físicos, emotivos y morales. Con la posible excepción de «extrañado» con «inquisitivo», cada adjetivo expresa un concepto completamente distinto de los demás. Se notará también la preferencia de Onetti por los grupos de tres y por la omisión de cópulas.

En algunas ocasiones la información contenida en los adjetivos acumulados es de importanca suma y la técnica logra comprimir la frase más que alargarla, como ocurre al describir a la hija de Jeremías Petrus en *El astillero* como «única, idiota, soltera».

La construcción paralelística es una característica de la alta retórica onettiana en toda su narrativa, pero su empleo no rinde siempre los mismos efectos. En la siguiente frase de *La vida breve,* el recurso da la sensación de lentitud, acentuada aún más en los gerundios que alargan el verbo y, por ende, el tiempo: «Yo jugaba *a remover* la superficie espesa de la leche con la cucharilla, *a modificar* su blancura poco a poco, *dejando* caer gotas de café en la jarrita, alegre y solitario, *disipando* mi vergüenza, *atendiendo* aquella alegría que necesitaba la soledad para crecer» [498]. También las rupturas interrumpen el fluir de la oración, deteniendo aún más su progresión.

A veces los paralelos se presentan en grupos encadenados y una preposición da lugar a una nueva serie de preposiciones que a su

(8) Véase su artículo «William Faulkner: The Novel as Form», en *William Faulkner*, McGraw-Hill, Nueva York, 1973, pp. 45-52.

vez se ceden a otras con un ritmo jadeante. Al mismo tiempo la repetición de las preposiciones presta cierta claridad a la construcción de la frase, aclarando la función de cada parte, que, en una mera enumeración, podría resultar confusa:

> Creía reencontrarse y tolerarse en aquellas citas furtivas en la ventana enrejada; *encima* de la noche madura y su aire, *encima* de la ausencia *de* los hombres, *del* ruido de la escoba de la vieja en las baldosas rojizas, *del* fraseo convincente y los ronquidos que llegaban de los dormitorios, ella jugaba a suponer una María Bonita apenas envejecida, en calma, construida *con* actos de bondad y comprensivas renunciaciones, *con* trajes y modales que habían nacido para ser copiados, *con* una sensación de la vida que no chocaba ni había de mezclarse con las ajenas (*Juntacadáveres,* [832]).

Los ejemplos son muchos en toda la obra onettiana, pero los hay particularmente felices, como en las duplicaciones sintácticas, que en una frase de *Juntacadáveres* reproducen efectivamente las vueltas que bien caracterizan la palabra «ola»: «Porque también cuando la ola de odio ocupó la ciudad, cuando el frenesí estuvo en cada mirada, en cada hendidura, en cada soledad, en cada uno de los actos de la gente de Santa María y la Colonia de los suizos, empezaron a circular anónimos apócrifos...» [864].

Las estructuras paralelas también pueden dar una calidad muy poética a la frase:

> Pero yo *no miraba* a la Queca ni la actitud absuida que formaban piernas y brazos, incrustándose en el aire desaprensivo de la habitación; *no miraba* el cuerpo frío de una mujer abusado *por hombres y mujeres, por certidumbres y mentiras,* las necesidades, los estilos fraguados y espontáneos de la incomprensión; *no miraba* su rostro clausurado... [643].

Algunas características de la alta retórica onettiana merecen el título de barroquismos que complican las cosas de tal manera que es difícil percibirlas en una forma directa, ya que aparecen encerradas dentro de otras estructuras. Esto ocurre en la estructura misma de varias obras cuando encontramos cuentos dentro de cuentos y personajes inventados por personajes inventados a su vez por el autor. Paralelo a este barroquismo estructural hay un procedimiento parecido que emplea Onetti en la forma narrativa y la prosa. Los barroquismos verbales son numerosos y hacen recordar la alta retórica del Siglo de Oro español:

Piensa que está desnuda, le está chorreando de los ojos que piensa: 'está desnuda', pensó Ossorio *Para esta noche,* [577].

... él soñaba en el sueño de ella *(Esbjerg, en la costa,* [1233]).

... tuve vergüenza, y en seguida, vergüenza de tenerla [465].

... lo que usted quiera que yo quiera [490].

... se arrepentía de cada arrepentimiento [651].

Sentí que despertaba —no de este sueño, sino de otro incomparablemente más largo; otro que incluía a éste y en el que yo había soñado que soñaba este sueño [630].

(La vida breve.)

Incrédulo... Esto es, exactamente incrédulo de una incredulidad que ha ido segregando él mismo por la atroz resolución de no mentirse *(Los adioses* [718]).

Onetti introduce complicaciones que producen una manera indirecta de narrar, como ocurre en *La vida breve,* cuando Brausen recuerda recuerdos que en realidad son los de Miriam y Stein en París, y también en *Los adioses,* en una enumeración de frases que hubiera dicho el narrador al enfermero si éste «fuera capaz de comprender» [718]. En *El astillero,* la menos barroca de las novelas de Onetti, según Benedetti, todavía hay barroquismos, como en la siguiente frase, en que vemos lo que haría de otro modo un Larsen joven como modo indirecto de contarnos lo que efectivamente hizo:

> Y el mismo Larsen joven estaría, con más brillo y más espontáneo, con menor falsedad e infinitamente menos repugnante, ayudando a la mujer del sobretodo, la mujer de Gálvez, la mujer de los redondos perros lanudos, a cargar agua, hacer fuego, limpiar la carne y pelar las papas [1148].

Onetti emplea esta manera indirecta de narrar varias veces en *La casa en la arena.* En un ejemplo tenemos que tratar de captar los hechos a través de un error hipotético y sus futuras correcciones:

> El médico sospechaba que, con los años, terminaría por creer que la primera parte memorable de la historia anunciaba todo lo que, con variantes diversas, pasó después; terminaría por admitir que el perfume de la mujer —le había estado llegando durante todo el viaje, desde el asiento delantero del automóvil— contenía y cifraba todos los sucesos posteriores, lo que ahora recordaba, desmintiéndolo, lo que tal vez alcanzara su perfección en días de ancianidad [1237].

Por semejantes vericuetos verbales se nos cuenta en el mismo relato que *El Colorado* llegó, alargó el brazo e hizo las demás cosas que vemos hipotéticamente inexistentes: «Díaz Grey pudo continuar inmóvil, tan solitario como si el otro no hubiera llegado, como si no

alargara el brazo y abriera la mano para dejar caer el saco, como si no se fuera acuclillando hasta quedar sentado en la galería» [1239].

Otra técnica narrativa que hace al lector perder su orientación es el repentino cambio de enfoque que nos tira vertiginosamente arriba y abajo:

> Se inclinó —nuevamente, una expresión indecisa bajó y subió por la piel de la *cara*—, juntando los *talones*, amistosos los *ojos* (*La vida breve*, [509]).
>
> Alcé los ojos para mirar la *cara* sonriente de donde resbalaban, casi impersonales, la simpatía y la protección. Volví a ver los *pies* desnudos, las venas que trepaban hacia los tobillos, las uñas que perdían su pintura (*ibíd*, [593]).
>
> ... sobre la *tierra* húmeda, negro y empequeñecido entre *alturas* de árboles (*El astillero*, [108]).
>
> María Esperanza, sudando, sintiendo cómo se ablandaba la pintura de su *cara*, y el dolor que le hacían los *tacones* se le hundía como un filo en los *tobillos* (*Mascarada* [1290]).

LA PALABRA: UNIDAD ARBITRARIA

En la novelística tan densa y extensa de Onetti es posible pasar por alto la importancia de la palabra misma como unidad básica, pero que nuestro autor tenga gran interés en las palabras en sí queda demostrado en diversas secciones de sus obras.

Dice Jorge Malabia en *Juntacadáveres:* «Sólo me gustan las palabras cuando se convierten en cosas» [857], indicando que la función de la palabra es creadora y no descriptiva. Otro personaje onettiano contribuye una opinión parecida: «No había ya experiencias; nada más que costumbres y repeticiones, nombres marchitos para ir poniendo a las cosas y un poco crearlas» (*Bienvenido, Bob* [1225]).

Escoger una palabra específica parece ser una decisión importante para Onetti; pero al mismo tiempo, como su valor descriptivo no es lo principal, la decisión, como el ejercicio del libre albedrío en cuanto a los actos humanos, realmente no es vital. Todas las palabras son rótulos arbitrarios que falsifican. En *El pozo* el narrador dice que usará dos sinónimos en su historia: «choza» y «cabaña» para «evitar un estilo pobre» (55); pero resulta ser una especie de burla, porque no vuelve a usar «choza». Sin optar definitivamente por un término particular, porche y galería pueden servir para referirse a tablones en *El astillero,* donde encontramos una larga digresión sobre el verbo usado en la expresión «parar en un hotel». Como toda la atmósfera falsa del astillero de Petrus, las palabras también son mentirosas en su inexactitud: el viejo llama «muelle» al tinglado y «pescadores» a uno solo.

Onetti continuamente subraya el carácter arbitrario de las palabras: Santa María resulta ser «un pueblo de Sudamérica que sólo tiene nombre, porque alguien quiso cumplir con la costumbre de bautizar cualquier montón de casas» (*Jacob y el otro* [1385]). Las palabras representan los esfuerzos del hombre por bautizar las cosas de su conocimiento, pero no coinciden con ninguna realidad objetiva. De la lluvia dice el narrador en *El álbum:* «la gente tiene que darle un nombre. Así que en este pueblucho o ciudad le llaman lluvia al agua que cae, pero es mentira» [1280]. En otra ocasión, lluvia llega a significar la palabra «ducha» (*La vida breve* [435]), con la misma dosis de verdad o mentira.

Como la palabra realmente no es una unidad objetiva, es instrumento de incomprensión, formando «las maneras diversas que tiene la gente para no acertar al decir las mismas cosas» (*Los adioses* [721]. La carga subjetiva de las palabras da a la prosa de Onetti extrañas tonalidades semánticas, como se nota en su empleo de un léxico favorito que a veces tiene significado relativamente objetivo y otras veces reemplaza términos comunes. Así que «disfraz» es la palabra que Onetti emplea para decir «ropas» y «disfrazarse» viene a ser «vestirse». De la misma manera encontramos «mentir» donde esperamos leer «decir», «máscara» por «cara», «falsificar» por «recordar» e «inventar» por «imaginar» o por «ver». En un artículo interesante, Rubén Cotelo estudia la distinción entre «muchacha» y «mujer» (9), puesto que estas palabras están usadas con connotaciones muy especiales en las ficciones onettianas.

Las palabras en algunas ocasiones son fuente de efectos humorísticos, no muy abundantes en la obra de nuestro autor, pero, sin embargo, notables. En *La novia robada,* una construcción paralela otorga a dos palabras dispares calidad de sinónimos: «Dijo que iba a *morirse;* dijo que iba a *casarse»* [1408]. Onetti juega con el lenguaje para fines de parodia, como en el título *Historia del Caballero de la Rosa y de la virgen encinta que vino de Liliput,* ya que no son ni caballero ni virgen los protagonistas del cuento. Las palabras enfáticas como «precursor» y «perfeccionador» resultan paródicas en *Para una tumba sin nombre* para hablar de los *macrós* en la vida de Rita. El viejo Lanza de *Juntacadáveres* es aficionado a las expresiones altisonantes para referirse a sus proyectos de escribir las ínfimas historias de dos tipos de prostíbulos: su «Introducción a la verdadera historia del primer falansterio sanmariano» y la historia de «estos cien días que conmovieron al mundo» [976], siendo esta última historia la del

(9) «Muchacha y mujer». En torno a Juan Carlos Onetti, Paysandú, Fundación de Cultura Universitaria (sin fecha), pp. 45-53.

establecimiento de Larsen en Santa María. Toda la descripción que ofrece Lanza del inolvidable falansterio y sus tiempos idílicos está llena de eufemismos y expresiones descomunales para hacer patente el desprecio que siente el personaje por la empresa.

Onetti emplea a menudo las terminaciones diminutivas y aumentativas con intenciones despectivas: ventanuco, mujerzuela, medicucho, hombrecito, pueblucho, Juanicho, etc.; pero como hemos indicado, su interés principal en la palabra parece ser semántico y no morfológico. Sus novelas abundan en un léxico referente a varias formas de la *mentira:* juego, estafa, trampa, truco, juego; de *mentir:* falsificar, fingir, disfrazar, y de *lo mentiroso:* increíble, inverosímil, improbable, incomprensible.

CONCLUSIONES

En Onetti el estilo no está encaminado a lograr claridad de expresión. No sé con qué dosis de ironía dice nuestro autor en *La novia robada* que «la clave para un narrador amable y patriótico es, tiene que ser, la incomprensión ajena e incomprensible», pues, según esa afirmación, habría que calificarlo de narrador amable y patriótico en extremo. Sin embargo, su estilo ha sido bastante calumniado por excesivamente oscuro y enredado en muchas de sus obras. Temo que algunos juicios relativos al estilo de Onetti hayan sido inspirados por la cuestión de las influencias literarias, en particular la de Faulkner. Me parece muy sensata la observación que ha hecho Mario Benedetti de que «muchos de los exitosos gambitos de Onetti provienen de su habilidad para trasladar (transformándolo) un procedimiento heredado, para apoyar una técnica de segunda mano sobre bases de creación personal, por él inauguradas» (10). Como Cervantes nos mostró al erigir su *Quijote* sobre las diversas formas de novela entonces existentes, todo autor de cierta cultura recibe influencias y préstamos anecdóticos y estilísticos; pero su uso de ellos depende de sus intenciones particulares y también de su inventiva. Con esta consigna hemos tratado de mostrar que Onetti maneja con destreza varios procedimientos estilísticos que responden maravillosamente a su visión personal del mundo.

ESTELLE IRIZARRY

Georgetown University
WASHINGTON D. C. 20007 (USA).

(10) *Literatura uruguaya siglo XX*, 2.ª edición ampliada, Editorial Alfa, Montevideo, 1969, pp. 137-138.

EL AGÜELO

Una mesa y los parientes con la boca llena de comida: un buen recuerdo. En un extremo Juan Carlos también comía. Se podría decir: «El padre de la familia presidía la mesa.» Si bien algo de eso había. yo no recuerdo tal cosa.

¿Qué se puede esperar de un abuelo? Que cuente con voz gruesa lindas y divertidas historias, que carraspee y simule olvidarse el final de los cuentos. Puede esperarse que sea cascarrabias, que tenga barba, que fume en pipa, que insulte en italiano, que beba unas copitas a escondidas, que lleve una frazada en las rodillas. Al menos ésa es la tradición que a mí me llegó. Ninguna otra cosa puede ser un abuelito. Sin embargo...

Recuerdo que esa mesa era muy larga, muy solemne, que estaba ubicada junto a las ventanas abiertas al verano de Montevideo, al verano de 1961. «El padre de la familia», me hace gracia, pero de alguna forma hay que decirlo. Me imagino, para completar el cuadro, que sería un domingo, que se hablaba de política o de algo por el estilo. Con mucha calma, y a la pesca del detalle que alegrara definitivamente la reunión, mis parientes masticaban un almuerzo sabroso y abundante.

Juan Carlos era, porque así le decían mi padre y su mujer, el ogro. Claro que era un ogro completamente inofensivo, un ogro de entrecasa, de peluche. Creían cortarle las uñas con sólo bautizarlo de ese modo. Pues bien, el ogro presidía la mesa.

Por mi parte, diré que conocía historias de ogros, lo que ignoraba era la sutileza de tal sobrenombre. Es fácil entender, entonces, que un chico de siete años se deslumbre ante semejante personaje y no tenga mejor idea que armarse de su pistola de rayos. Gracias a algún encantamiento, el ogro, lo recuerdo perfectamente, se apoderó de mi arma, y cuando la familia se distraía me apuntaba con cara asesina. Yo no era un tonto y sabía que nada demasiado grave podía pasarme; no obstante, daba un paso hacia adelante o hacia atrás dejando a algún pariente en contacto con el peligro.

La gente hablaba de cosas incomprensibles para mí y todos parecían satisfechos. No había de qué preocuparse.

En un momento dado, y por causas que honestamente ignoro, caí en manos del monstruo. ¡Horror! La cosa tenía su encanto, el encanto de lo prohibido, la atracción de lo siniestro. No exagero.

«Mirá, ¿ves a ese tipo que está sentado ahí? Bueno, andá y sacale con esto un vaso de sangre.» Después de encargarme tan cruel mandado me dio un sacacorchos y con un leve empujón me dijo: «Andá, apurate que tengo sed.» Como yo era un chico astuto, simulaba sacarle sangre a la parentela haciendo horribles ruidos. Luego le llevaba un vaso de vino tinto con la cara más ingenua del mundo. Esto me convenció de que el ogro era bastante estúpido, y, sin embargo, ¿era tan estúpido? El juego se repitió muchas veces. El ogro tenía sed, de eso no se podía dudar.

Mi familia se divide en juancarlistas y antijuancarlistas. Me tocó en suerte una educación incompatible con los «demasiado flexibles» principios juancarlistas. Ello, unido a que verdaderamente le tenía pánico, me llevó a alistarme en las filas de los antijuancarlistas. Durante años repetí, más o menos convencido, las consignas que justificaban la reacción. Bajo la tutela de mi padre enriquecí mis argumentaciones y aprendí un poco de moral. Pero, ¿por qué le tenía pánico? Más allá de mis siete años le tuve miedo porque Juan Carlos tenía y tiene la habilidad de poner al descubierto afectos de uno que no son precisamente perlas de Oriente. Juan Carlos me hacía dudar de mis más firmes y elementales creencias. Eso siempre me cayó mal.

Así pasé, de consigna en consigna, hasta mis trece años. A esa altura, si bien había asimilado lo necesario para ser recto en la vida, tenía una idea aproximada de las fuentes y no estaba dispuesto a creerles de un modo tan irreflexivo. Por esa época había oído decir, con escándalo, que Juan era, definitivamente, una mala persona llena de defectos y de vicios. Se me dijo que era una mala compañía para los niños, que deformaba las cosas, que era egoísta y cobarde. También me susurraron que su talento era enorme, que era un tipo de una ternura infinita, que tenía mil encantos que yo descubriría con la edad. En suma, un tipo vinculado con el Bien y con el Mal.

Soy muy joven, y eso me da cierta impunidad, es cierto, pero, ¡demonios!, usémosla como se debe. No es posible que exagere ni que me vaya por las ramas, pero creo que fuera de la literatura (Dios me libre de nombrarla) Juan Carlos es sólo comprensible si lo ponemos sobre una cama, con ese sombrero ridículo de tanguero, rodeado de botellas llenas y vacías, de colillas de cigarrillo y de libros.

¡Qué cuadro! Dirán que es a propósito. No obstante, si tenemos la audacia de aceptarlo con alguna naturalidad, lo veremos bastante menos efectista que esto que escribo y bastante más emocionante que un relato. De eso se trata, de dar el verdadero límite sin caer en las consignas familiares. Para eso me valgo de recuerdos.

Fue entonces, a mis trece años, cuando con un pretexto que me justificaba fui a verlo, esta vez en mi propio nombre. Fue una «situación incómoda» en la que me sentí vulnerable y con ganas de escupirle un ojo, pero con el consabido temor de que nos caiga en la cara: a pesar de venir de la reacción, lo valoraba demasiado. Fui a verlo por curiosidad; tenía que saber si era tal como lo pintaban. Muy nervioso hablé de política, de mis parientes porteños, del tiempo, y no recuerdo de cuántas otras estupideces. Me acuerdo de que, desesperado, le hablé del casamiento de una tía mía; por casualidad le comenté que el viejo Kostia fumaba como un murciélago dejando que la ceniza ensuciara sus solapas. En ese mismo momento dijo: *carajo;* se incorporó y se acercó hacia mí. Cuando me dio el beso en la frente yo me di por vencido y declaré no entender nada. Me era más aceptable un garrotazo que ese beso delicado. Después de la ceremonia me dijo: «lo resucitaste». Todo se daba en ese estilo ritual, pesado, lleno de sorpresas. Lo malo es que por momentos, tirado en su cama con un libro abierto, me miraba largamente como si quisiera llegar a alguna conclusión. Después de mucho declaró que yo tenía cara de carajo hervido. Eso me pareció intolerable, pero me supe indefenso: ¿qué decirle? La lógica no tiene nada que ver con esto, y me inquietaba. A medida que pasaba el tiempo la situación se ponía más tensa, él no decía nada y yo fingía ocuparme con pavadas. No me echaba. Su actitud me resultó de mal gusto: tirado en la cama fumaba sin prestarme la más mínima atención. En nombre de la objetividad diré que yo no era, precisamente, un duque. A mi vez esperaba el reconocimiento absolutamente gratuito de su parte. Esperaba que mi calidad de nieto bastara para conmoverlo y llenarlo de amor hacia mí. Recuerdo que pasaba el rato jugando con un encendedor muy bonito que todavía tiene. En principio se podía decir que era un entretenimiento casual inventado sólo para llenar la espera del dichoso reconocimiento. En lugar de eso escuché un: «El encendedor se queda acá». Es un buen ejemplo. Tengo que decir que me dejó mudo de espanto; ¿acaso eran ésas mis intenciones? Y si lo eran, ¿tan claramente aparecían a sus ojos? En una palabra, entendí que con Juan Carlos no tenía ningún sentido fingir. O le decía cosas como para que ambos charláramos interesados o se callaba la boca o,

peor aún, revelaba los propios jueguitos siniestros. No sólo él juega con sangre.

Me molesta recordar estas cosas porque me veo muy poco habilidoso, muy sonso. Pero, como dicen los mayores, de todo se saca una enseñanza. Creí descubrir que la única manera de abordarlo era el confesarme culpable, fiel a la confederación contraria y, con cinismo, víctima de mi poca edad. Así lo hice con un sentimiento de traición bastante perturbador. Conté de las fábulas que se decían, del miedo que le tengo, de mis expectativas, del afecto.

Desde entonces las cosas cambiaron y los recuerdos son menos rígidos, menos anecdóticos. A partir de entonces, recuerdo, charlé muchas horas en su casa de Lagomar. Con entusiasmo creí que en cualquier momento descubriría algo revelador detrás de cada frase, de cada historia: «Y le dije que, por lo menos, me dejara besarle los pechos». Esas historias me volvían loco, me fascinaban. ¡Eso era un abuelo! En su casa me sentía cómodo; silbaba, charlaba, cantaba con una naturalidad que se me ocurría sorprendente. Tomaba vino y fumaba convencido de que nada podría haber más importante en ese momento.

Confieso que fue un modelo que me parecía delicioso de imitar. Empecé a admirarlo en secreto. Con mis amigos jugaba a ser Juan Carlos y me tiraba en un sillón con los labios adelantados, una mano muerta en el aire y la voz suya repetía lo que, sin duda, era la actitud más inteligente, más cordial y más despiadada que se podía tener con el mundo. Decía, entonces, entre solemne y jocoso, que las cosas eran así, que qué quieren que haga, que el afecto no se puede normar y, nuevamente, sin embargo...

De todo esto debería sacar alguna conclusión, algo así como una moraleja, pero las imágenes no sirven para eso y no me interesa ir más allá.

CARLOS ESTEBAN ONETTI

Peña, 2028, 4.º D
BUENOS AIRES

JUAN CARLOS ONETTI, O EL ORGANIZADOR DEL CAOS

Hace cinco años, cuando los escritores latinoamericanos acordaron reunirse en Santiago de Chile para hablar de sus libros y de los problemas de sus libros, nadie hubiera profetizado, ni siquiera en broma, que durante todos aquellos días uno de los participantes no diría palabra alguna. El entusiasmo y la pasión marcaban la intervención de cada uno en los debates, contaminaban a los demás y dejaban la impresión de un inminente y radical cambio en el panorama espiritual del continente. Se subrayaba sobre todo el papel social del escritor, y en los salones, bien adornados por micrófonos, flores y perfiles de jóvenes secretarias, el ambiente iba cargándose con esta prometedora luz de mañana.

Sin embargo, aquel misterioso personaje estaba preparado para no hablar; nos miraba a todos a través de sus grandes anteojos y tenía incluso la indudable voluntad de sofocar la sonrisa antes de que surgiese en la impenetrable geografía de su cara, en la cual adivinaba yo un remoto y perdido campo de olivos. Era un «Juntasilencios» perfecto y se llamaba y sigue llamándose Juan Carlos Onetti.

Son cinco años desde aquel entonces; aquel brillante futuro ya pasó, y me atrevería a reconocer que si ha cambiado algo en la estructura estética de las obras literarias hispanoamericanas, el mérito queda fuera de los mencionados y bien adornados salones de actos. Desde luego, en el transcurso de este lustro, los escritores hispanoamericanos se reunieron otras veces con el mismo fin. Si no me engaño, se dieron cita en Lima; después, en Méjico, y hace poco, en Calí, donde, según estoy leyendo en las muy pocas revistas que me llegan a Bucarest, hubo mucha lluvia y no estuvo presente Gabriel García Márquez y tampoco Juan Carlos Onetti... Pienso que todos estos nuevos encuentros, a los cuales no me tocó la suerte de asistir, se desarrollaron de la misma manera y que de algún modo intentaron resucitar el entusiasmo y la pasión del mencionado futuro pasado...

Es por ello que hoy me pongo a rastrear en las orillas de mis

recuerdos australes para dar con la tan silenciosa cara de Onetti. El sabía de sobra que la utilidad de los foros reside en la oportunidad que ofrecen de hablar fuera de ellos, de encontrarse, cara a cara, con amigos conocidos por cartas o solamente a través de sus obras. Son muy provechosos estos debates literarios alrededor de una copa de vino, cuando la redondez susceptible del planeta se junta en el instante de un brindis pasajero.

En este sentido, para mí, el encuentro de Santiago fue más que útil. Después de años de lecturas y traducciones, cuando empezaba a sentirme un poco hijo adoptivo del continente hispanoamericano, la posibilidad de pisar esta tierra me volvía loco. Claro, el pasaje de avión —¡como siempre!— no era para mí: el verdadero invitado era el poeta Eugen Jebeleanu; pero como en aquel agosto del 69 Jebeleanu estaba muy ocupado, después de otras candidaturas, quedé elegido yo como *ad interim* de las letras rumanas, y por allí pude conocer a Marechal, a Neruda, a Manuel Rojas o a Jaime Laso, el que se parecía tanto a mí que todos nos consideraban mellizos. Los cuatro desaparecidos hoy, pero muy vivos en sus obras y en mi memoria. Allí conocí también a Mario Vargas Llosa, al cual le debo mi conocimiento del Perú; a Rulfo, Monteforte Toledo, Carlos Rama, Jorge Edwards, Garmendia y muchísimos otros a quienes considero amigos para siempre.

Son muy útiles estos encuentros, porque representan la mejor posibilidad de que los escritores diseminados en largas distancias geográficas puedan mirarse, oírse y tomar juntos unas copas de vino. Estoy seguro que todos se acuerdan hoy de las muchas copas de vino chileno que hemos tomado en Santiago, en Viña del Mar, en Valparaíso o en Concepción. Descubro que desde estas copas empieza a dibujarse la tan silenciosa cara de Onetti. Y para no emborronar mucho papel, me voy a limitar hoy a mencionar tres de los muchísimos acontecimientos pasajeros, todos bien atados, del silencioso Onetti.

Ocurrió que después de todas las manifestaciones protocolares, después de cerrar el encuentro con una muy provisoria declaración de principios comunes, se nos ofreció la oportunidad de un viaje hacia el Sur chileno. Como de costumbre, Onetti subió en el maravilloso coche-cama del ferrocarril chileno en la estación de Alameda sin soltar la lengua. No la soltó muchas veces ni en Concepción, ni en Valdivia, ni en Cillán. Pero al llegar a Puerto Montt, punto *terminus* de los caminos terrestres de Chile, descubrimos que entre los que nos esperaban, oficiales de la provincia, se encontraba un prelado muy emocionado. Las presentaciones no aclararon esta emoción. El prelado no era presencia casual. Iba designado por sus superiores para esperar-

nos. Y la razón, más allá de la bienvenida a las tierras isleñas, estaba, como descubrimos en breve, bien motivada: se sabía que entre los escritores llegaba un *osservatore romano,* es decir, un delegado del conocido periódico del Vaticano. Claro, se trataba de una equivocación. Se trataba de mí, pues mi condición estatutaria en el encuentro de escritores latinoamericanos era la de *observador rumano.* Al descubrirse el juego de palabras, al «Juntasilencios» se le escapó la primera sonrisa en la tierra chilena, y todos quedamos enterados de que él era el autor del agradable chiste...

Subimos después en *Don Amado,* un vaporcito blanco que nos dejó en Ancud, capital de la famosa tierra de Chiloé. Llovía, hacía frío y estábamos cansados. Pero los chilotas son gente más que acogedora, y todo era como en los cuentos sureños. Hemos hecho los tradicionales paseos a Pullinque y lugares vecinos a la bahía y golfete; hemos parado en Tantauco y en Castro, para almorzar después en la playa de Dalcahue. Me acuerdo bien, como si fuese hoy, de aquel insólito *curanto,* comida isleña, cuyas raíces, según he descubierto después, se hallan en el mundo polinesio, y que se nos sirvió con vino y canciones tradicionales. De pronto, los que conocían el asunto, me invitaron a probar una especie de erizo. Lo parto como los demás, le pongo limón, y es entonces cuando me doy cuenta de que «Juntasilencios» sonríe por segunda vez: el erizo tenía un parásito, la *péncora,* que se parece a una araña de cristal por vivir siempre sin luz del día. Los *gourmands* se la dejan caminar por la lengua; después la aprietan en el paladar. Difícil tarea para mí; pero Onetti sonreía y los demás gritaban: «¡Vamos, rumano!» Al fin vencí el asco y todos quedaron contentos...

Vueltos a tierra firme, el poeta Gonzalo Rojas no nos dejó sin que pasáramos otra vez por Concepción y desde luego por su casa, situada en la calle de Víctor Lamas. Después del viaje común nos sentíamos como familia grande, y la casa de Gonzalo fue muy acogedora. Se charlaba mucho y de todo. El único que seguía con su conducta reservada era Onetti. Raras veces cambiaba una palabra. Estaba sentado en un sofá color rojo, y al acercarme, como si me hubiera visto por primera vez, me pregunta: «Así que tú eres el *rumano,* no el romano, y además eres el organizador del caos...» Creo que dije sí, aunque no me acuerdo bien. Me incomodaba esto de organizador del caos, y la culpa, lo reconocía, era mía: en uno de los foros, mientras mis colegas latinoamericanos discutían el problema del caos en la creación literaria, escribí un breve poema que entregué sin cuidado a un periodista de *El Siglo,* periódico hoy desaparecido. Onetti, que nos espiaba a todos a través de sus grandes anteojos y que

seguía callado, dio con él y tal vez le gustó. De algún modo, pienso que en su mesa de trabajo, al construir la tan inexistente y tan verdadera ciudad de Santa María, dio con la necesaria tarea de organizar este caos que nos rodea siempre. A lo mejor, Larsen, cuando intenta resucitar el astillero de Jeremías Petrus, cumple esa misma empresa.

He vuelto estas últimas semanas a leer algunas de las obras de Onetti y creo que no me engaño: la bella ciudad de Santa María, símbolo de su narrativa, me demuestra lo callado que tiene que ser uno para poder organizar semejante mundo. Inventarlo, eso sí, es muy fácil. Pero darle vida significa organizarlo en una estructura perfecta, y en esta victoria reside su gran virtud. Haría falta demostrarlo con medios adecuados. Pero yo termino aquí con la ilusión de que estos tan débiles y flojos apuntes lleguen un día a sus manos para obligarlo a sonreír de nuevo...

ORGANICEMOS EL CAOS

A Juan Carlos Onetti

Mientras los árboles se doblan por el dolor
al sentir cómo crecen dentro de sus cuerpos
nuestros ataúdes,
organicemos el caos.
Cien años de soledad nos bastan,
un año de caos nos sobra.
Organicemos el caos.
Vamos a colocar lejos de Dios a Pedro Páramo
y muy cerca de las orillas de Isla Negra.

Dejemos pasar al hombre que se parecía a un caballo
mientras caen encima de las selvas los heraldos negros.
Organicemos el caos.
Vamos a colocar al borde del Paradiso la Casa Verde
y vamos a permitirle a Omar Cáceres
taparle las ventanas con el azul deshabitado
para no ver el parpadear de las estrellas.
Hay mucho desorden en el cielo;
dejemos abierto este túnel
para que salgan los héroes en los días de sábado
a ver los pasos de Larsen por Santa María.

Tenemos que organizar el caos.
Tenemos que obligar a Julio a volver a la infancia
para dialogar con los cronopios y las famas
dentro de las líneas de la rayuela.
Mientras la gente se extenúa leyendo la historia de la eternidad
organicemos el caos.
Si la tierra inventa cada día una flor,
tenemos que inventar nosotros también,
del caos,
una palabra. Al menos.
Mientras los árboles se doblan por el dolor
al sentir cómo crecen dentro de sus cuerpos
nuestros ataúdes,
organicemos el caos.

Pero, ¿de qué serviría
un caos organizado?

DARIE NOVACEANU

Alexandru Pëtofi, 51. Sectorul 1
BUCARESTI, 2. Romania

ONETTI, EL INSOMNIO Y YO

Estaba allí —tras la puerta suicida de un hotel de Madrid—, desahuciado y atroz, tendido como un Cristo de la expiración, acribillado por el insomnio, como una lucidez espantosa que se hubiera salido de madre. No olvidaré aquella penumbra de las tres de la tarde ni la voz casi bondadosa, estragada por la melancolía, rota por el pasaje de los días ciegos. No olvidaré aquel rostro solemne, de quijote en derrumbe: el rostro flaco y ojeroso de Juan Carlos Onetti. Parecía su propia burla. Parecía Larsen. Parecía el otoño en su quiebra menesterosa y telúrica... (Meses antes —en un viejo almacén de Amsterdam habilitado para *hippies*, que fue oficina naviera— yo había evocado al Larsen de Santa María, perdido entre la herrumbre, oficiando sobre óxidos de infamia, repasando facturas y planos ilusorios, residual entre residuos, sonámbulo acabado. Sólo que el polvo de Amsterdam —un polvo húmedo, con sordina de lluvia— no era el polvo flagrante de Santa María, ferozmente puesto en evidencia por la luz tropical; ni era este polvo de Madrid desertando hacia el oro, queriéndose zafar de su propia ignominia, agazapado astutamente tras la penumbra...)

Y el Onetti-hombre-polvo estaba allí, indefenso por todas partes, amarrado a una cama desbordada por su corpachón enjuto, hablando para las paredes, mirándome con un resto de póstuma ternura, como miran los agonizantes. Hablaba para mi mocedad, para mi candor fervoroso, para mi espanto, para mi osadía. Y se quejaba de su dolor (un dolor-dolorazo, a la vez íntimo y coral), señalándolo oblicuamente al señalar las pastillas de dormir con un índice casi profético de condenado a muerte, como si ese dolor estuviera en su cuerpo y más allá de su cuerpo, derramado por las paredes, que de pronto tomaban como un aciago color de insomnio. En aquella habitación sólo refulgían esas pastillas rencorosamente azules, un vaso de apurada transparencia, unos papeles que le estaban matando. Escuché de sus labios cosas lentísimas, dichas con dolorosa conmiseración, como un enfermo que hablase para otro enfermo. Estábamos los tres —Onetti, Castillo y yo— dentro del insomnio (como se está dentro de una sentencia aplazada), culpables hasta la extenuación, insufribles y cómplices... Se dolía el

escritor de su miedo a las cámaras, de su pavor desmesurado a las entrevistas, de su ser importante. (A veces, el fervor de los otros nos asusta, como si un afecto excesivo nos fuera a asfixiar, como si a fuerza de amor nos expropiaran las intimidades que nos alimentan. Celo asesino, amor de muerte, bondad ciega e inmisericorde...)

Onetti padecía esa lepra de lúcidos que es el insomnio, castigo de una furiosa vela voluntaria que no pacta jamás con el ensueño ni con la mentira. Provocación y sabotaje. Y habló desde esa lucidez casi rencorosa. Se defendió de crueldades que se le atribuían. Inventó vaguedades sobre la incomunicación. Probó —con torpeza inapelable— que hace una literatura de bondad. Quiso morirse antes de pronunciar su conferencia en Cultura Hispánica. Mintió que era inocente. Defendió su derecho a la melancolía, amurallándose tras las gafas enormes con ojos que reencarnaban la inocencia tristísima de los desvalidos... ¿Quién le diría que pronto iba a caer en desgracia, que le esperaba un vértigo de hierro, el enloquecimiento kafkiano de la culpa («La inocencia es angustia», ha dicho Kierkegaard. «La inocencia es angustia», ha comprobado Onetti).

Salí al otoño como un visionario. En toda la tarde de oro flotaba el duro rostro insomne del uruguayo. Vi niños que jugaban con el rostro de Onetti. Vi extensiones de cielo ocupadas por su desvalimiento. Todos los metros me llevaban a él. Todos los itinerarios me devolvían a la severa habitación donde un hombre temía la llegada de la noche. Desde todas partes me acribillaban unos ojos implacables como los de Funes el memorioso. (¿Pude ver otro Onetti? ¿Le vi a él verdaderamente, o lo vi suplantado por uno de sus personajes? Aquella piedad ¿era suya o se la había extirpado de pronto para exhibirla como una bandera? Yo creo que era media piedad, un muñón de piedades costosamente íntimas.) Me habló de continuar la saga de Santa María, retomando a un personaje de segundo orden para conferirle peligros de protagonista. No recuerdo bien si tramaba ya —en futuros volúmenes— la muerte de Larsen, ese personaje semivivo y agónico. Me habló de su último cuento —a punto de aparecer en Buenos Aires— y pronunció supersticiosamente el título: «La muerte y la niña». Me pareció que subrayaba la palabra «muerte», o ese detalle lo inventó mi terror... Salí de allí con una vaga opresión de culpabilidad. Y ya en las escaleras —perseguido por su rostro postrado— quise volver arriba y apartarle la noche, robarle el insomnio para que siguiera soñándonos a nosotros: los hombres derrotados, los humanamente deshechos, los irremediablemente desvalidos.

En la calle de los indiferentes yo era otro. Sentí una gana ubérrima de amar. Me acordé de César Vallejo. Sentí un deseo de muerte de

besar al cariño en sus dos rostros. Y me acordé de un oscuro personaje de Gorki, evocado en *Días de infancia,* un enterrador que repetía como una jaculatoria morbosa y demencial: «¡Que Dios nos preserve del insomnio!» Arriba, en la penumbra cómplice de una habitación desdibujada por un forastero innumerable y sucesivo, un hombre sufría. Y no sufría como Juan Carlos Onetti. Ni como novelista. Ni como hombre. Sufría solamente.

JOSE MARIA BERMEJO

Gómez de Tordolla, 4
BADAJOZ

EL CARNAVAL DEL MUNDO

Uno de sus tatarabuelos labró actas de guerra durante la fiebre sangrienta y fratricida de la independencia. Hundido en el interior de una carreta de bueyes, alumbrado por dos lámparas de sebo de ovejas, metido en el olor envenenado de los cueros resecos, arrancándose los piojos con los dedos y reventándolos entre las uñas, el barbudo Johan O'Nety, pirata irlandés misteriosamente letrado, redactaba noche a noche los victoriosos partes militares del general Fructuoso Rivera. Este era un caudillo patilludo y desaforado que recorría la Banda Oriental al frente de sus huestes de vinchas coloradas, incendiando iglesias, pasando a degüello a frailes y frailucos, violando mujeres, gritando vertiginosas proclamas revolucionarias y liberando pueblos y ciudades al sonar agridulce de las balas y al entrechocar funesto de los sables.

Sin salir de su carreta temblorosa, apretado entre sus gruesos libros con candados enmohecidos, Johan O'Nety daba forma a sus crónicas guerreras, mojando en la lengua, entre dos sílabas, la punta viscosa de su pluma de ganso. Encerrado en aquel féretro ambulante, escribiendo por las noches y bebiendo y fornicando por el día, el cronista extranjero y solitario recorrió las tierras de su patria adoptiva desde las márgenes del río Arapey hasta las orillas borrosas del Pacífico. Cobraba dos reales al mes, traficaba pieles y sebo entre los curas, los portugueses, los indios y los matreros, y bebía un tórrido licor de caña brasilera que sólo él era capaz de probar. Los gauchos y los mestizos del ejército rebelde nunca terminaron de tomárselo en serio: Johan O'Nety, gallinazo rubio, no probó jamás la sangre tibia de caballo ni los testículos redondos y bullentes de los toros.

Las trasnochadas páginas que pormenorizaron la odisea salvaje de los vinchas coloradas ardieron en las hogueras del paso de Quinteros, y sus cenizas se mezclaron con la sangre caliente de los mártires criollos fusilados por las tropas del imperio francés.

El general Rivera, en una carta a Ana Monterroso, su mujer, menciona un probable destino para el corsario irlandés. Un destino o un

regreso: el mar. Nunca se supo si se enroló en un barco mercante, si se fue a vivir a una isla o si murió ahogado. Cinco palabras anónimas —«el irlandés volvió al mar»— perdidas en el fárrago de una larga carta de su jefe son el epitafio histórico de Johan O'Nety, pirata de tierra. Sus hijos lo esperaron diez años y después lo enterraron simbólicamente.

La vida hay que inventarla
(Marcel Schwob)

La niñez de Juan Carlos Onetti fue una época presumiblemente dichosa que no le importa a nadie. Apenas esto: por las tardes, cuando conseguía eludir la vigilancia de su aya, el niño Juan robaba manzanas de las quintas sombrías de la villa de Colón. Por las noches leía las aventuras de Rocambole. Tiempo después, cuando el aya ya había muerto, el niño Juan corría, por las tardes, detrás de las sirvientas. Por las noches disfrazaba revistas pornográficas entre las páginas de los mamotretos de Alejandro Dumas padre.

A los catorce años se fugó de su casa, saltando alambrados y cercas, y anduvo a pie tres días y tres noches, sin comer, sin beber, sin dormir y casi sin detenerse. Los ahorros de su vida —un peso con setenta y dos centésimos— le sobraron para comer en una pocilga roñosa, para beber su primer vaso de vino no clandestino y para alquilar un absurdo traje de baño a rayas rojas y azules, verticales. También se pagó el lujo de una fotografía en la playa: enceguecido por el magnesio, se lo ve adoptando una terrible pose de Valentino infantil, prognático, negroide, grotesco y rioplatense entre bañistas doradas y sombrillas de muchos colores. Tiene una gran pelota en las manos y desde los bordes amarillentos y secretos de la fotografía los tigres amanerados del aduanero Rousseau amenazan irrumpir en cualquier momento. Onetti, feliz, sigue sonriendo.

Entre su foto de bañista pudoroso y su gloriosa etapa de *foot-ball player* transcurren cuatro años de hambre, de peleas en la calle, de noches en la comisaría, de navajas y bandoneones, de febriles poemas amorosos escritos bajo la luz cansina de una lámpara de buhardilla. Hay, sin embargo, un hecho rescatable, un anochecer, un acontecimiento memorable: la pérdida de la virginidad.

Acompañado por dos amigos también pobres y poetas y fugados del hogar, el niño Juan bajó a los burdeles, conoció el puerto. Entró, detrás de los otros, en una casa de puerta amarilla, con un farol de kerosene colgado al final de un pasillo largo con estampas *fin de siècle* en las paredes. Bebió un anís demasiado dulce que se le subió

a la cabeza, olió flores marchitas en búcaros transparentes, escuchó las manos tristes de una matrona madura pegando con torpeza en una pianola, lloró porque sí y ya sin miedo pagó por anticipado. La mujer con cara de gato enjaulado que lo recibió se sintió atraída por la figura desgarbada y solemne del muchacho de corbata, se sintió estimulada por su inexperiencia y sus ganas de aprender, se sintió arrebatada por aquella mezcla de docilidad y salvajismo que trascendía los gestos, los ademanes y las palabras del niño Juan y decidió adoptarlo. Lo adoptó. Se lo llevó a vivir a su pieza de pensión, lo hizo dormir en su misma cama y le enseñó, en cien noches, toda la sabiduría de veinte años de amor profesional. También le dio de comer, le compró ropas y le regaló libros.

Por las tardes, mientras la mujer trabajaba, Juan leía, escribía cartas sin destino y poemas pésimos, imaginaba romances en cabañas en los bosques y disparos de cañón contra la luna y, a veces, bajaba a la calle a beber tinto en el estaño o a entreverarse con basureros, con changadores del puerto, con atorrantes, con bichicomes, con macrós, con boxeadores retirados, con lustrabotas y con conserjes de amueblada en los picados callejeros con pelota de goma, de trapo o de papeles. Muy pronto aprendió todos los secretos del *foot-ball* y a los dieciocho años, cuando la mujer ya lo había dejado, el niño Juan se enroló en el Montevideo Railway Cricket Club, un equipo amateur fundado por un montón de ingleses locos que trabajaban en el ferrocarril.

Su carrera de *foot-baller* fue breve y fulgurante. Integró la más famosa delantera que recuerdan los anales uruguayos del rey de los deportes: Borja, Masantonio, Onetti, Piendibene y Romano. Entonces, aunque lo practicaran los carboneros, el *foot-ball* seguía siendo un deporte de caballeros. Los jugadores se peinaban a la gomina, usaban unos *shorts* que les llegaban a las rodillas y pedían disculpas al contrario al probar un *dribbling* o al intentar un *shot* a las redes. De todas formas Onetti le rompió los dientes a un árbitro ladrón y las autoridades lo descalificaron de por vida. Cuenta la leyenda que sonrió al enterarse de la infausta noticia. Ya había elegido la literatura como paliativo para olvidar su truncada carrera deportiva.

Para ganarse la vida mientras terminaba su primera novela, Onetti fabricó cuentos policiales que firmaba con sonoros alias sajones, trabajó como camarero en bares de prestigio dudoso poblados de moscas zumbadoras y de maricones empolvados, hizo contrabando y escribió letras de tango para la voz infalible de Carlos Gardel. *Muñeca brava, Barrio reo, El sol del 25, Suena el bordón, Milonguera, Amurado, Flor de mayo* y otros, siempre bajo distintos seudónimos, le pertenecen.

Conoció a Gardel en el Tupí-Nambá, un boliche añejo, pastoso, ruin, maloliente y apolillado que era una especie de resumen o compendio del viejo Montevideo. Sentados a una mesa en un rincón apartado, camuflados en el humo de los cigarrillos propios y ajenos, rodeados por unos cuantos borrachos curiosos, Gardel y Onetti apostaron cien pesos a una pulseada. Pusieron dos velas encendidas en la mesa. Gardel ganó y Onetti perdió cien pesos que no tenía y se quemó una mano.

Después hubo una mujer entremedio, una pelea y una reconciliación. Onetti leía sus oscuras páginas a Gardel y «El Mago» aprobaba sacudiendo la cabeza, sin entender.

La segunda gran guerra lo descubre en Europa, en París, adonde había llegado por barco, por tren, en mula y a pie. En agosto del 38, acompañado por dos amigos fieles —otros dos: ahora un músico inédito y un vendedor de estampitas sagradas en las puertas de las iglesias— se embarcó en un carguero noruego con destino a El Havre. Llevaba un mazo de naipes, un pistolón y una novela garabateada en los blocks pentagramados de su amigo músico. Dormía, con los otros, en las bodegas del barco, escuchando los melindres de las ratas hambrientas y el rugido atosigado de las olas golpeando en el fierro carcomido. Tirado en su litera, medio afiebrado y medio adormecido, adivinó el título para su novela, lo arrancó con las uñas de su entorno: *El pozo.* Consiguió que el capitán del barco —un vikingo barbudo, bebedor, insomne y fragoroso— le prestara una máquina de escribir arcaica y extranjera, sin acentos, sin eñe y sin diéresis. En tres días y tres noches pasó en limpio sus originales. Los retocó apenas, se sintió triste y satisfecho, bebió hasta emborracharse con la excusa de la alegría y los festejos de alguna lejana efemérides patria y entregó cuarenta y ocho páginas mecanografiadas al vendedor de estampitas, para que las cuidara.

No bien desembarcaron, el vendedor, borracho de esperanzas, se perdió entre la multitud de prostitutas y marineros y nunca se volvió a saber nada de él. Acompañado por el músico, Onetti enfiló hacia París, superando marismas, mendigos cochambrosos y ventisqueros.

Los dos vivían de lo que les daba el piano en los sucuchos mugrientos de Montmartre y Montparnasse. De tarde escuchaban tangos y esperaban, ya en invierno, que la nieve purificadora y desconocida bajara del cielo a tocarlos. Onetti reescribía línea a línea su novela perdida, con una ilusión enceguecedora.

Enfundado en un rompevientos alto hasta la barbilla y metido en un sobretodo anguloso que parecía de maderas, de huesos o de cartílagos, descubrieron una tarde a Picasso, dibujando servilletas en

un cafetucho enladrillado de la Rue Rivolí. Se acercaron y, mientras Onetti le hablaba, el músico —se sabe que los dedos de los pianistas tienen las mismas propiedades magnéticas que los de los carteristas— se guardaba en un bolsillo una de las servilletas coloreadas por la mano mágica del pintor malagueño. Aliado de la historia rioplatense sin saberlo, Picasso había estado dibujando, con una torpeza infantil —con una fascinación remota—, los rasgos obtusos del hombre alto y de lentes que tenía delante recitando a Bécquer y a Darío.

Esa servilleta volatizada sirvió como portada para la primera edición de *El pozo,* 500 ejemplares numerados del cero-cero-uno al cinco-cero-cero, editados en papel cuché de 240 gramos por la impresora Garamond de París, el 18 de abril de 1939, y firmados uno por uno por el autor.

La invasión de Francia, la ocupación de París, la barbarie germana causaron muchos daños irreparables a la Humanidad. Entre otros, la destrucción o la pérdida de 497 ejemplares de *El pozo,* de los que no se volvió a tener noticia una vez acabada la gran guerra. Los tres ejemplares sobrevivientes de las botas nazis han sido ubicados en épocas recientes: uno se encuentra en la biblioteca del Château Mouton del barón Philippe de Rothschild, otro en el Museo Oceanográfico y de Pesca de Hamburgo —donde al parecer lo confundieron con un tratado sobre el salmón— y el tercero en una caja de zapatos en el domicilio montevideano de Juan Carlos Onetti. El valor de cualquiera de estos tres ejemplares es, hoy en día, incalculable.

La guerra, la invasión teutona, la ocupación de París por las tropas al mando del general Beck agarraron a Onetti desprevenido y pobre. Sus rasgos faciales eran una condena implícita a las cámaras de gas o a los campos de concentración. Un amanecer, sin embargo, se sintió despertado por una mano urgente y amiga que lo sacó en vilo de entre las sábanas. Dos hombres barbudos, silenciosos y terribles lo llevaron por pasadizos mal iluminados y por calles empedradas hacia las afueras de París. Dos horas más tarde, seguido por el músico, marchaba apresurado, entre otros fugitivos, hacia Marsella. Se embarcó en febrero de 1941, después de varios meses de terror, de agonía y de clandestinaje portuario. Llegó a Buenos Aires en marzo del mismo año y se hundió, febrilmente, en una nueva novela. La terminó. Se emborrachó. Se vinculó a ingleses agitadores, a espías lampiños, a anarquistas desilusionados. Durante todo el resto de la guerra trabajó como redactor-jefe de la Agencia Reuter en la Argentina. Festejó ya sin mucho entusiasmo la liberación de París, renunció a su empleo, se casó y se divorció con una regularidad un poco maniática, se afilió a organizaciones extrañas que practicaban la teosofía, el espiritismo

y la rabdomancia. Es probable que haya tenido vínculos con los masones de la Gran Orden de Oriente, aunque nunca llegó a alcanzar grados superiores. Publicó dos novelas —*Tierra de nadie* y *Para esta noche*— y por dos años fue secretario de redacción de *Vea y Lea*, una revista escandalosa. Una pulmonía que lo atenazó en un invierno de miseria lo tuvo varios meses al borde del sepulcro.

Todavía convaleciente, a mediados de 1951, las autoridades lo detuvieron por extranjero indeseable, lo acusaron de estar vinculado a grupos anarquistas y nihilistas y también —absurdos policiales— de haber cenado dos veces con el ex embajador yanqui Spruille Braden y lo recluyeron *ad infinitum* en la remota prisión de Ushuaia, entre paredes de duro cemento rodeadas de hielo, de granito y de una permanente y difusa nocturnidad. Para entonces ya había escrito *La vida breve* y había imaginado fugaz y confusamente a Larsen, *Juntacadáveres*, el personaje central de su obra literaria.

En la prisión conoció al hombre que daría una forma definitiva al enigmático Larsen. Ese hombre se llamaba Julio Vales y era un carcelero. Separados por las rejas de la celda, Onetti le daba clases de inglés a cambio de cigarrillos. Con los demás detenidos —millonarios conspiradores, vagabundos, revolucionarios, poetas— Vales practicaba un tráfico más dudoso, más vil y más notable. Había montado un burdel de imágenes, un lupanar de fotografías.

Su ayuda —una distracción deliberada— fue fundamental para la fuga de Onetti, su primera fuga de una cárcel. Anticipándose en varios años a Héctor Cámpora, Guillero Kelly, John William Cooke y Jorge Antonio, escapó en pleno invierno de los muros, los reflectores y las alambradas de púas de Ushuaia y atravesó, descalzo, desfalleciente y enfermo los hielos antárticos de Tierra del Fuego. Su viaje se transforma, con las fiebres, en un delirio en el que conviven las ballenas, las tolderías indígenas y los árboles centenarios calcinados por el frío.

En dos meses, ayudado muchas veces por héroes anónimos y por pastores analfabetos, llegó a Córdoba, siete mil kilómetros al norte. Oscuras premoniciones lo llevaron de vuelta a Buenos Aires, donde conoció a Dorotea Muhr, una violinista rubia a la que Onetti ya había intuido en algunas páginas de *La vida breve*. Los dos vivieron juntos un clandestinaje a la vez político, social y amoroso y sin separarse marcharon tierra arriba, hacia las selvas del Chaco y del Paraguay. Cruzaron el Paraguay desolado y los estados sureños del Brasil y entraron al Uruguay —Onetti de regreso y la mujer por vez primera— remontando la sierra de Santa Anna.

En tres años fecundos, Onetti escribió *Los adioses, El astillero, Juntacadaveres, Para una tumba sin nombre* y numerosos cuentos. Una rara astucia comercial heredada de sus antepasados maternos —esclavistas, tenderos, intermediarios para todo fin y sin ningún principio— lo llevaron a ir publicando sus novelas poco a poco, sin remitirse jamás a las fechas en que las había escrito. Ganó muchos segundos premios, hizo quebrar varias editoriales y consiguió, gracias a los manejos, tal vez oscuros de algunos amigos incondicionales, un nombramiento de cónsul para una ciudad perdida en la pampa argentina. Sin embargo, la burocracia montevideana se mostró desde el principio como una enemiga tramposa, desleal y retorcida: el decreto que lo nombraba cónsul, asimilándolo con todos los honores y con todas las gratificaciones al cuerpo diplomático, jamás recibió la firma pluscuamperfecta y definitiva de un agigantado funcionario y Onetti no volvió a salir del Uruguay.

Se instaló como director vitalicio de una moribunda dependencia municipal y se aficionó a los barbitúricos. Tenía unas pocas amistades misteriosas con las que bebía hasta el alba en bares pequeños pero limpios de la Ciudad Vieja. Por las noches, para conciliar el sueño, le pedía a Dorotea que tocara el *Cascanueces* de Tchaicovski en su crujiente violín. Por las tardes, al regreso de la pequeña oficina, bebía vino o whisky y contemplaba el atardecer desde una ventana a treinta metros de altura.

Astutamente distribuyó rumores y malentendidos que forjaron una vaga leyenda negra en torno a su nombre, a sus costumbres, a sus sonrisas, a sus mujeres y a su vida. Echado en su cama, envuelto en frazadas de muchos colores que no conseguían restañar su frío, ya envejecido, ya aburrido, ya de vuelta de muchas cosas, Onetti, como un mago diabólico, se reía.

ALVARO CASTILLO

Verdaguer y García, 44, 4.º C
MADRID-27

LA GRAN MATEADA DE ONETTI

La crítica, aunque sea crítica de arte, pertenece, ¡quién lo duda!, al temible mundo de la ciencia. Los que no pertenecemos a él tenemos reservado otro territorio, generalmente menos temido: el de la imaginación. Los imagineros, por eso, nos vamos salvando: porque nos temen menos. El día que se den cuenta del todo que verdaderamente la realidad copia de la ficción, ya se encargarán los científicos de coartarnos, vengándose, de paso, por todas las veces que invadimos su campo.

Ni siquiera el fútbol ha servido para enseñarnos, a los escritores, que incursionar en el terreno contrario lleva siempre el peligro del contraataque y del gol, y la crítica de libros sigue en manos de otros escritores, es decir, de otros imagineros que invaden un territorio ajeno.

El mismo Onetti, tan lúcido como para saber que «*la vida es otra cosa; la vida es lo que no puede hacerse en compañía de mujeres fieles, ni hombres sensatos*» (1), ejerció durante años la crítica literaria. El gol de contraataque hizo que, la inmensa mayoría, hayamos leído antes a Borges que a Onetti; antes a Sábato que a Onetti, y aún antes que a él al mismísimo Cortázar.

Para no caer en el error de la crítica, y ya que hay que hacer «un trabajo sobre Onetti», voy a quedarme exclusivamente en el terreno de la imaginería. Así, señores, he inventado una mateada. Una mateada con guitarra. O una guitarreada con mate, que es lo mismo.

Hace un montón de años llega Onetti, de casualidad, a la casa de Macedonio Fernández, en Buenos Aires. Anda vendiendo máquinas de escribir de la marca «Víctor», según nos enseña Jorge Ruffinelli, aunque «vender» es un decir, porque, como declara el mismo Onetti, nunca vendió ninguna. ¡Y cómo iba a vender si sus clientes eran todos como Macedonio y, según se verá, se quedó con él un montón de años!

(1) Onetti: *El posible Baldi.*

—Buenos días. Ando vendiendo máquinas de escribir.

—Déjese de amolar, amigo —habrá dicho Macedonio—, pase y tómese unos mates. El agua está caliente porque estoy esperando a un amigo.

Dos o tres días después, más o menos a la altura del mate 5.000, habrá llegado el amigo, Antonio Porchia, otro que alguna vez tendrán que descubrirnos los científicos, ya que los escritores lo dejamos morir con una notita de una columna por cinco en *La Nación*. Onetti, tal vez como justificación de su presencia en la casita de Macedonio, habrá vuelto a hablar de las máquinas, y seguramente fue allí que Porchia dijo:

—Y, amigo... «*situado en alguna nebulosa lejana hago lo que hago, para que el universal equilibrio del que soy parte no pierda el equilibrio*» (2).

Ya, después, el delirio —o el equilibrio, que es lo mismo, aunque la mayoría no lo sepa— fue total. Como a los seis meses habrán desenfundado la guitarra, y entre guitarra y mate, en apenas cuatro o cinco años, los tres hicieron la totalidad de su obra, inclusive la que ya tenían hecha, porque no de balde: «*Estoy en el ayer, en el hoy. ¿Y en el mañana? En el mañana estuve*» (3).

Unicamente así puede entenderse que sus obras sean breves, y al mismo tiempo tan definitorias, porque «*el ansia irrefrenable de higienizar la vida; de fusilar la hipocresía, la injusticia, la mentira*» (4), es siempre tajante, rápida.

Y además de guitarra y mate hubieron noches y tabaco. Todos los personajes de Onetti fuman, y fuman a cada momento; encienden y apagan cigarrillos con una frecuencia inusitada, viviéndose el humo y arrojándolo, como quien se entrega. Fuman sus hombres y sus mujeres, y hasta sus niños: «*Uno se sienta, cruza una pierna y fuma, tan tranquilo*» (5). «*El Flaco fumaba estirado en el pasto, cara al cielo, plantado el cigarrillo entre los labios*» (6).

Y le fumaban hasta los niños, porque así habrán fumado todos los «botijas» de su guerrilla montevideana, y le siguieron fumando los niños-hombres que pueblan sus cuentos y sus novelas, o esa otra guerrilla —no ya de «botijas», sino de «pibes» de Buenos Aires—, que compuso con Porchia y Macedonio en la mateada que digo: «*Con motivo de la carestía de cigarrillos, éstos se han puesto más baratos,*

(2) Antonio Porchia: *Voces.*
(3) Antonio Porchia: *Obra citada.*
(4) Onetti: *Tiempo de abrazar.*
(5) Onetti: *Los niños en el bosque.*
(6) Onetti: *El obstáculo.*

y para que parezcan menos cortos los hacen más largos» (7). Eso, para demostrar que fumaron como locos. Para demostrar que eran «pibes», lo que dice Ramón Gómez de la Serna en el prólogo de la edición Losada de «Papeles de Recienvenido»: «Frente a estas cosas ha aplicado Macedonio una bella resignación pacífica, defendiéndose además del atrabancamiento y del asalto de la vida», sin citar las múltiples veces en que Ramón lo llama directamente «niño» en el mismo prólogo, y que indudablemente hubiera servido para los tres, porque los niños, ya se sabe, solamente se pueden entender con otros de la misma edad.

Y las noches: las noches que juntan al cigarrillo y a los niños-que-antes-eran, como en la dedicatoria de *El principito,* o como en *Tiempo de abrazar,* de Onetti, cuando Lima «... fuma en el sillón de cuero» y dice: «a veces, por la noche, me acuerdo de algo de cuando era chico». Porque la noche es otro de los personajes que prefieren y respetan («*El día no puede burlarse de quien no se burla de la noche»* (8), «*Cuando un día anterior es precedido de un siguiente, contado desde adelante, ocurre una separación entre los dos practicada mediante una noche, que muchas personas ocupan en preparar una conversación sobre el insomnio»)* (9), las noches de aquella mateada habrán sido espectaculares, totales: «*La noche se acercaba y él era el primer hombre que la veía»* (10). Ellos, efectivamente, eran los primeros hombres que la veían, porque «*donde no hay un bien para mostrarlo, la noche es un bien»* (11) y ellos las habrán vivido como eso, como un bien, para mostrarlo.

Aparte de mate, guitarra, cigarrillos y noche, no creo que haya habido nada más. Sus obras, claro; pero fueron como de casualidad; obras que se perdían por años, que aparecían fragmentadas, que si se publicaban o no daba lo mismo, que se escribían o no se escribían. La obra fueron ellos y, hasta ahora, nunca se ha logrado publicar un Hombre. Tantos, por otra parte, se extravían, se mueren porque sí o simplemente desaparecen de la vida, que la extraña suerte de *Tiempo de abrazar,* acaso la mejor obra de Onetti, «extraviada en alguna mudanza», según cuenta él mismo, y dicho como simple información y no como queja, viene a ser para él como esos descarrilamientos distantes que agitan nuestra curiosidad, pero no nuestra pena.

Con los años, se incorporaron a la mateada Borges y Sábato, que siguieron cebando aún después que los otros se hubieron ido. Más tar-

---

(7) Macedonio Fernández: *Papeles de Recienvenido.*
(8) Antonio Porchia: *Obra citada.*
(9) Macedonio Fernández: *Obra citada.*
(10) Onetti: *Tiempo de abrazar.*
(11) Antonio Porchia: *Obra citada.*

de llegó Cortázar. Se quedó en un rincón y, de tanto en tanto, le alcanzaban un mate.

Cuando Onetti, Macedonio y Porchia se fueron, *«todos marcharon sin propósito, un poco inclinados por el cansancio de escuchar, escuchando ahora el susurro intermitente que la historia sin medida iba haciendo dentro de la cabeza de cada uno»* (12).

Macedonio y Porchia optaron por morirse porque, como dice Saint-Exupéry, ahora en *Ciudadela* y no en *El principito*, «el hombre que ha dicho la verdad debe morir para que esa verdad suya sea definitiva, porque una cosa *es* cuando no tiene porvenir». (Pensándolo bien, no sé por qué Saint-Exupéry no pudo estar en la mateada, ya que anduvo tanto por Buenos Aires, manejando aviones, y en el Sur inevitablemente uno se afinca al mate; si no fuera por temor a desairar el espíritu de la cosa (niños, noche, humo, extravíos, obras inconclusas o sin ordenar —Saint-Exupéry se extravió él mismo, ya que su secretaria no le perdía las notas—), haría de nuevo todo el artículo incorporándolo al francés a esas lentas jornadas de sueños lúcidos y vigilias como de dioses, que no pueden no haber existido por aquello que digo al comienzo, de que la realidad, siempre, copia de la fantasía.

Onetti (no por nada Onetti era el que cebaba) al otro lado del Río de la Plata, que aunque sea apenas un río también tiene «otro lado», optó por quedarse; él, según afirma Jorge Ruffinelli, *«después de haber mirado cara a cara a la desgracia, como ejemplifica cada una de sus novelas, encontró que es difícil desligarse de la conciencia desdichada que confiere el tiempo»* (13).

GUILLERMO RODRIGUEZ

Feijoo, 18, 4.º Izqda.
MADRID

(12) Onetti: *La larga historia.*
(13) Jorge Ruffinelli: *Onetti antes de Onetti.*

ONETTI: O CESAR O BRUTO

Con su espíritu paradójico y resabiado, que también viene de lejos, Juan Carlos Onetti ha llegado no hace mucho a Italia. Aquí interesaba sobre todo su caso humano, su estúpida persecución. Hay muchas formas de ser *qualunquista,* superficial, pero desde luego la cárcel propinada por el gobierno uruguayo a su mayor escritor ha batido todos los récords de insensatez, de tosquedad. Arrasados los tupamaros, ¿el viejo Onetti era peligroso? Excelentes gollerías australes. O quizá no. Hay que tener siempre muy presente lo que ha dicho al respecto, con pulcra exactitud, Soljenitsin: para un país, tener un gran escritor es como tolerar un segundo gobierno. No se trata de colocar petardos; se trata de tener enfrente, siempre, inagotablemente, a una persona que continúa sin desmayo su trayectoria moral, literaria; una persona cuya sola presencia ya es una tácita condena de la subcultura de la represión, de la subcultura que prefiere el orden a la libertad.

El viejo Onetti sabe todas estas cosas, es ya antiguo su templado descreimiento, ya ha destilado mucho escepticismo en sus páginas desde los años cuarenta. Quizá por eso cuando aquí, en Italia, le entrevistaban, él, invariablemente, hacía una pregunta al entrevistador: «¿Y usted quién prefiere, César o Bruto?» Con esta especie de miniencuesta Onetti ha puesto en serios aprietos a todos los italianos que encontraba, como lo pondría a cualquiera, porque nadie está entrenado para preferir en seguida a César o a Bruto. Hay otras cosas más rentables y menos arduas en las que pensar. Pero quizá, sutilmente, Onetti (aunque nunca lo dijera, que él sólo preguntaba) ama más a Bruto, no porque sea un asesino, un violento—esto es trivial—, sino porque es un poco repulsiva la figura de la víctima. Ese *Tu quoque, fili,* cuando César ve *también* entre sus próximos asesinos al que tenía por *hijo,* hoy suena decididamente melodramático, suena a lacrimógeno serial radiofónico. Por otro lado, el que muere asesinado, y encima es ilustre, qué más quiere: ha de morir y muere gloriosamente, con regodeo histórico, con complacencia

un poco viscosa. La hornacina y los sufragios están garantizados. El ayuntamiento ha enviado una hermosa corona de flores.

Pero no sólo su César o Bruto (alternativa de mucha más humildad que el borgiano: o César o nada) ha preocupado a Onetti durante su estancia italiana. Aquí lo que urgía preguntarle era por el fenómeno de esa detonante literatura de la América que escribe en castellano; un *boom* (pleitesía sémica a un idioma a veces mucho más vital que el nuestro) que aún dura, al menos en Italia, y del que, si bien tardíamente, se reconoce a Onetti como a uno de sus lejanos padres fundadores. Pero Onetti es paradójico hasta el final: no cree que exista tal *boom.* El clamor suscitado por la narrativa hispanoamericana ha sido tan evidente «porque en Europa desde hace lustros no hay novelistas». Y remata Onetti: «Además, el triunfo de los novelistas americanos en Europa es opinable: junto al éxito innegable de García Márquez *(Cien años de soledad)* en Italia, todavía no se ha agotado la segunda edición de este libro en Francia.»

Si Onetti no cree en ese descubrimiento de las Indias al revés, en el campo narrativo, debe tener sus razones. Nadie como él puede hacer gala de una vacuna contra el éxito fácil: la mayor parte de su carrera literaria ha sido silenciada, menospreciada, incomprendida. Pero no sólo su sinceridad personal, sino también el contenido de su salida, hacen difícilmente refutable el aserto: más que de éxito de los americanos hay que hablar de la languidez de la novela europea. Sucedió que un buen día los Cortázar, García Márquez, Vargas Llosa, indicaron la existencia de un mundo al que los elegantes europeos consideraban exótico, pero iletrado, capaz, si acaso, de crear actividades culturales como el carnaval de Río o las peleas de gallos de Colombia. Siempre tarde y de repente, se descubre que en Buenos Aires habita y escribe un espíritu gótico, un fino espeleólogo de antiguas literaturas y creador él mismo de delicadas cuevas narrativas, llenas de estalactitas y estalagmitas raras, donde los mecanismos de la memoria y el tiempo se accionan con una sutileza y un humor, y un susto leve, que en Europa no se conocían desde Kafka. Borges deslumbró, aunque los más jóvenes fueron los que pegaron antes, y todos ellos con razón, porque presentaban un nuevo mundo no apolillado. Se descorre el telón y ante los lectores europeos aparece una gran cantidad de historias, casi siempre exageradas y fantásticas, pero que se enraizan con una geografía física y humana que también lo es; muchas de estas novelas parecen estar escritas directamente con semen, rebosan de una vitalidad chocante para un continente, como el nuestro, donde la gente se preocupaba sobre todo de cambiar por cuarta vez de coche.

Me explico mejor. Aquí se estaba acostumbrado a narrar sobre los gentiles europeos de siempre, fueran partisanos, o intelectuales con la náusea, o posteriormente burgueses contradictorios e inconclusos a la Moravia; Graham Greene cultivaba, en cambio, personajes un poco más chocantes, pero ingleses. Todo lo más, el último europeo aceptado, el más exótico, podía ser el Pascual Duarte, de Cela, algo así, en su día, como la Remedios la Bella, de Márquez, si bien a Cela se le leyera mucho menos y casi siempre en círculos estudiosos, eruditos. En cualquier caso, los especialistas europeos encontraron en la España de Cela una última reserva de folklore, de diversidad, la faca todavía, el hambre y la pelagra, la bota de vino y todas esas amenas connotaciones. Aunque (sin forzar excesivamente el concepto, como hacen algunos) la literatura camina con el desarrollo histórico y económico, y pronto también España se «alineó» con sus plomizas novelas infestadas de pequeño-burgueses y las mil y una insignificantes variaciones de su carácter o de su peinado. En este contexto, más bien exangüe, llegan de golpe y porrazo todos esos escritores de Argentina, Colombia, Méjico, cargados de un bagaje de vivencias humanas, e incluso terrestres (estaba por decir telúricas), y además dotados de sutilísimas técnicas literarias. Pues en muchos casos antes de empezar a escarbar en la arqueología narrativa europea ya sabían todo lo que hay que saber de una literatura para ellos más racial, comprensible y estimulante, como la de los Faulkner, Dos Passos, Hemingway, etc. Así que cuando los hispanoamericanos llegaron a Europa suscitaron la misma admiración y el mismo chasco que suscitaría un piel roja explicando la teoría de la relatividad. Y, sin embargo, no habían nacido ayer ni surgían de la nada.

A mi juicio, entonces lleva mucha razón Onetti cuando declara que es la desértica apatía de la novela europea la que ha creado esa avidez por los escritores americanos. Dicho de otro modo, era cansina la contestación a estas preguntas: ¿escritores alemanes? Böll y Grass; italianos, Moravia, porque ¿quién conoce al intraducible Gadda?, porque ¿hay que rescatar aún a Pavese, a Vittorini?; decir un novelista español sería decir Sender (quien por cierto se ha beneficiado poquísimo, nada, de la ola de los americanos, y en Europa no es conocido, a pesar de que su popularidad en España es, con motivo, total); en Francia, difícilmente se podrían dar nombres ahora que pudiesen suplantar a un Gide, a un Camus, a un Céline, etc. Así que se ha bebido con avidez la novela de Perú, de Colombia, de Uruguay: sus autores no sólo sabían escribir, sino que tenían una vitalidad dentro, sangre en las venas y médula en los huesos, cosa

que no siempre ocurría, casi nunca, en las novelas del viejo continente, sintagma antes elogioso, pero que, desnudado de su retórica, puede ser hoy más exacto: viejo, sí.

Ahora, de todos modos, la fiebre ha remitido, y es un buen momento entonces para situar a Onetti en el lugar que le corresponde, el de pionero, el de premonitor. Quizá haya sido ése su defecto: en 1939, Onetti ya escribía prácticamente en esa longitud de onda, antiacadémica, innovadora, que sólo al final de los años sesenta llegaba a Europa, y de otras manos, a recibir el crisma. Se han conocido antes a sus epígonos que a él; ha sufrido una larga y opaca existencia literaria, aun teniendo méritos y potencias no inferiores a los de los demás compañeros de regata americana. Pero el tiempo (parco consuelo para un vivo, que consume diariamente sus vísceras) deshincha los mitos artificiales y hace justicia a los preteridos. Ya no se puede dejar de citar al precursor Onetti. Sólo dudar con él, siempre: ¿quién es mejor, César o Bruto, el que apuñala o el apuñalado?

LUIS PANCORBO

Vía Dardanelli, 26
ROMA

HOMENAJES A ONETTI

HOMENAJE A J. C. ONETTI (Anaya-Las Américas, diciembre 1974)

1. *A modo de introducción*

Estamos ante un nuevo libro de «Anaya-Las Américas». Hace falta conocer el esfuerzo, siempre plausible, de esta aventura editorial para volver a reiterar nuestra agradecimiento. Necesitamos trabajos de este estilo, aunque con frecuencia tapemos bajo el título «Homenaje» ciertos huecos de ramplonería y cumplimiento. Hoy, aquí, sobre la mesa se agolpan las páginas del último homenaje. Sin querer uno se ve tentado a hojear, mirar el índice, guiñar los ojos y finalmente decidirse a leer. Hoy, repito, es Juan Carlos Onetti el hombre-blanco, el hombre-diana o fuga o escala o perdida laberíntica, el que necesita y necesitaba la palabra de los críticos (más o menos). Os aseguro que he leído el texto completo y no me ha desagradado. Pero sería útil referenciar todos los aspectos que de una manera más o menos organizada aparecen en el volumen.

2. *Intento de estructuración*

Son dieciséis los trabajos que recoge el libro. Globalizan todos, notas, reflexiones, experiencias entorno a la esfera del novelista uruguayo. Como generalidad, podemos decir que estas críticas rinden realmente pleitesía a Onetti. Las calas sobre su obra se abren y se cierran con suficiente o insuficiente intensidad. Hay de todos modos un intento de aclarar las claves que pueden posibilitar el acceso a la cosmovisión del novelista. Los trabajos, breves en su mayoría, giran ante la trayectoria irremediable que las tesis de Onetti plantean. Podemos, pues, clasificar temáticamente la crítica presentada.

1) *Sobre la cosmovisión de Onetti* tenemos los trabajos de: 1) Angel Rama. 2) Mario Benedetti. 3) Rodríguez Monegal. 4) Jaime Concha. 5) Fernando Aínsa. 6) Félix Grande. (Vendrán a ser de alguna manera, el esfuerzo por descubrir las tesis que dominan la vida-experiencia del autor.)

2) *Sobre el análisis concreto de algunas obras,* lo muestra las reflexiones de: 7) Hugo J. Verani: *Los adioses.* 8) José Luis Martín: *Juntacadáveres.* 9) Wolfgang A. 10) Djelal Kadir: *El pozo.* 11) Gary Brower: *La casa en la arena.* (Podría ser la antítesis, como enfrentamiento en el plano expresivo.)

3) *Pequeñas claves de su microcosmo:* 12) Lucien Mercier. 13) Luis Díez. 14) Caracé Hernández. 15) Octavio Armand. 16) Alvaro Castillo. (Lo enten-

demos como una polarización del medio. Especie de síntesis vital, donde se conjuga escritor y entorno, existencia y mundo imaginativo.) En la misma ordenación de los trabajos parece distinguirse un rasgo de cortesía. Existe jerarquización. Las perspectivas son o parecen en un principio diferentes. La lectura de los trabajos nos asegura la incidencia. Es interesante destacar los descansos que proporcionan las páginas de Félix Grande y de Alvaro Castillo. Buscan al hombre. Menos técnicas, más expresivos. Viven...

3. *Algo sobre particularidades de los trabajos*

Me gustaría sintetizar algunas anotaciones que cada trabajo en particular presenta.

3.1 *Origen de un novelista y de una generación literaria,* de Angel Rama (pp. 13/53). Primer intento en el homenaje, de describir y analizar la personalidad de Onetti desde la perspectiva de su obra. Apreciamos una tesis-vital-expresiva (Eladio Linacero: autor-protagonista). El enfoque de Angel Rama es inductivo: 1) Estorno generacional. (Localización.) 2) Aproximación a la estructura novelística. (Examen de factores novelísticos.) 3) Visión del mundo y del hombre. (¿Campo de ideologías?) 4) Proyecciones onettianas: *El hombre en Soledad. El amor adolescente. El soñador. La autodestrucción.* El trabajo tiene el valor de globalizar las críticas sobre la total producción de Onetti. Ya hemos dicho antes que el autor inicia el camino de la descodificación con la totalidad de los datos. Al menos eso parece pretender.

3.2 *Juan Carlos Onetti y la aventura del hombre,* de Mario Benedetti (pp. 54/79). Benedetti parece acercarse con más familiaridad a los textos de su amigo. Vuelve, sin embargo, aunque bien estructurado, a repetir datos de que de alguna manera van a ser reasumidos por otros críticos. Aquí está, tal vez, cierto tinte monocolor del «Homenaje». Los temas que Benedetti trata con más interés (al menos para mí, lector del homenaje) se circunscriben a: 1) Una explicación del proceso creador de Onetti: El hombre solitario. Comparación entre la técnica del cuento y de la novela. 2) Análisis minucioso de los cuentos (estructura y mensaje). 3) Arte poético como técnica (cuento y novela). 4) Comentario más amplio sobre *El astillero.* La abundancia de citas, las relaciones con la literatura universal dan a su crítica valores de erudición. Se aprecia con claridad su insistencia en las notas existencialistas, en el método novelístico como camino expresivo de alguna existencia. Hay, finalmente, un intento de describir la aventura real de Juan Carlos Onetti.

3.3 *La fortuna de Onetti,* de Emir Rodríguez Monegal (pp. 78-109). Uno de los mejores trabajos del «Homenaje» lo presenta Rodríguez Monegal. Este crítico, conocedor paciente y apasionado de Onetti, anuncia con soltura su posible claridad ante lo oscuro. Toda la primera parte viene a ser una reflexión sobre la novela y el quehacer del escritor. Fundamenta aquello que llamamos arte novelesco. Integra, por supuesto, a Onetti como arquetipo, y utiliza su obra como testimonio. Son muchas y largas las citas que Rodríguez Monegal nos trae al papel. Toda su reflexión se concretiza en segundo lugar en el análisis pormenorizado de dos novelas: *Los adioses* y *El astillero.* Se puede valorar en su crítica: Los datos documentales. El factor crítica comparativa (H. James/Faulkner/Dos Passos...). La explicación ideológica.

Terminará haciendo hincapié en la problemática onettiana de la soledad, la incomunicación, la necesidad de amor, el antihéroe...

3.4 *Función del amor en la obra de Juan Carlos Onetti,* de Fernando Ainsa (pp. 109-131). La particularidad del estudio le permite a Fernando Aínsa adentrarse en los contenidos ideológicos. Después de intentar aclarar lo que para Onetti significa el amor «como atributo de un instante», nos lleva a una interpretación curiosa del objeto amor. Establece una sencilla taxonomía triangular de los tipos de mujer que Onetti presenta como expresión de su angustia real. Tenemos según Aínsa: 1) La muchacha. 2) La mujer. 3) La prostituta. Estos factores entre sí interrelacionados, siendo signo y símbolo del tema-amor, adquiere en Onetti una función que Aínsa llama «función de amor, función de conocimiento». La presentación del triángulo se desglosa posteriormente en un intento de concretizar las funciones reales (en la obra) que cada elemento adquiere. Dirá al final que en la obra de Onetti el amor no se puede apreciar como un estado.

3.5 *Un tema de Juan Carlos Onetti,* de Jaime Concha (pp. 131-146). Prolongando el estudio de Aínsa, Jaime Concha se adentra en el mundo de lo descriptivo. El elemento es central: el prostíbulo. Su necesidad de trabajar el tema lo lleva sin duda a recrear la «Retórica onettiana» de carácter descriptivo. Nos descubre, pues, Jaime Concha, el proceso descriptivo del novelista. Los objetos se connotan y existe una graduación hasta llegar al «hombre». Recursos estilísticos que podrían compararse a las pautas poéticas de nuestros hombres del Renacimiento. Nos parece válido el estudio, por la interpretación de símbolos y claves como objetos presentes en el entorno de la obra de Onetti. Se aprecia un sentido claro de observación para poder ir codificando todos estos signos dentro del sistema del novelista. Llama la atención el posible manual litúrgico que Onetti crea y recrea con sus objetos y que Jaime Concha parece descubrir al leer al autor.

3.6 *Juan Carlos Onetti y una escenografía de obsesiones,* de Félix Grande (pp. 147-151). El primer descanso ante la «erudición crítica» nos lo proporciona Félix Grande en su «escenografía»... La reflexión sobre Onetti y su obra, en este caso, la realiza un poeta. El fruto puede ser un poema. Imagina y revive un encuentro con Onetti (sigue su técnica). Va a procurar llegar a Onetti desde su mismo camino. Va recreando el texto con palabras de Onetti. Juntos intentan reunir su mundo ideológico. Es precisamente el símbolo de la biblioteca el medio y la técnica de conseguirlo. Creo que ha pretendido acercarnos al novelista desde dentro. Llegar a experimentar para entender. También esto es válido. Tal vez un poeta y un poema no lleguen a ser otra cosa.

3.7 *En torno a* Los adioses, *de Juan Carlos Onetti,* de Hugo J. Verani (pp. 161-180). Me parece un trabajo interesante por lo que de metódico posee. La novela *Los adioses* recibe la visión de Hugo J. Verani desde el nivel de análisis del plano de expresión. Hay un intento de formalizar ordenadamente todo el potencial novelístico. Se estudián las funciones y las estructuras narrativas y temporales, como soportes del contenido del mundo, la enajenación del héroe y la expectativa por el desenlace.

3.8 *El absurdo y la angustia en* Juntacadáveres, *de Onetti,* de José L. Martín (pp. 181-190). Más sencillo parece este trabajo. Brevedad (y no precisamente es índice de valoración), tal vez poca profundización. Encuadra

a Onetti dentro de los realismos (social-psicológico) y analiza a modo de recensión el tema propuesto. En alguna ocasión llena una página con citas y datos léxicos sobre el absurdo y la angustia, pero sin llegar a deslindar casi nada.

3.9 *El lector como protagonista de la novela Onetti: Los adioses*, Wolfgang A. Luchting (pp. 191-206). Partiendo de una clara referencia a la literatura de participación, quiere guiarnos hacia la técnica de Onetti a la hora de estructurar sus novelas. El trabajo se centra sobre *Los adioses*. W. A. Luchting nos da a entender sus reales conocimientos de literatura actual. Nos previene, por tanto, en su análisis de ciertas técnicas que hay que conocer: 1) El punto de vista. 2) Los trucajes. 3) Triángulo de personajes. 4) El engaño como técnica. La claridad y la precisión acompañan al crítico a lo largo de sus anotaciones. Nos dará al final como resultado «que Onetti consigue meter al lector en la historia y lo transforma en un personaje más».

3.10. *Empatía negativa de* El pozo, *de J. C. O.*, Djelal Kadir (pp. 207-214). Aquí encontramos un proceso reflexivo de penetración en el contenido de la novela. Habla e informa sobre la abstracción y la empatía como procesos psicológicos, como contemplación, adquisición o rechazo de la realidad. Compara la novela de Onetti con las obras de J. P. Sartre y de A. Camus. Finalmente se formula una actitud valorativa sobre la novela como vehículo filosófico, en la línea de los existencialismos franceses.

3.11 La casa en la arena, *de Onetti: técnica y estructura*, de Gary Brower (pp. 215-253). Se reitera en este trabajo, desde la estructura del cuento, anotaciones comunes a la obra de Onetti en cuanto a técnica se refiere: el lector-agonista, el problema de la realidad (realismo mágico).

3.12 *J. C. Onetti en busca del Infierno*, Lucien Mercier (pp. 225-234). Sobre la base de los cuentos onettianos, establece Mercier un esbozo teórico de la novela como enigma. Son cuatro cuentos los que analiza: *Mascarada, El Caballero de la Rosa, El álbum* y *El Infierno tan temido.* Y su trabajo consiste en valorar la técnica de Onetti en lo que se refiere a la construcción de un cuento. Reconstruye lo subjetivo del novelista y su proyección en el nosotros, en el mundo, en el otro... El secreto de Onetti es un secreto infernal. Se vuelve, pues, desde distintos ángulos al eje central de los contenidos que Onetti transfiere: la soledad, la incomunicación, el hombre perdido en su propia existencia y la reconstrucción de lo real mediante lo imaginario ...

3.13 *Nuevo regreso a Santa María, a la mentira piadosa y al peso de la desgracia*, de Luis Díez (pp. 235-250). Pretende Luis Díez, como objetivo, trazar «la mítica unidad en la obra total de Onetti». Posibilidad de establecer un macroargumento. Cree encontrarlo en el símbolo Santa María como cronología de tiempo y de personajes. Este foco que aparece en las primeras obras, luego se amplía en abanico y crea la red de interacciones de los personajes en obras posteriores. El intento es aconsejable. Muestra, sin embargo, un primer esbozo capaz de futuros reajustes. El crítico anuncia su trabajo como hipótesis.

3.14 *Juan C. O.: pistas para sus laberintos*, de Caracé Hernández (páginas 251-266). El enfoque del artículo parece ser de mera divulgación. Determina el entorno, las constantes y una ficha biobibliográfica. Cae en la

reiteración de temas, técnicas... Puede ser un esfuerzo por aportar una visión totalizadora de la cosmovisión del poeta-novelista.

3.15 *Dante-Onetti: dos viajes, ¿una misma aventura?*, Octavio Armand (pp. 267-276). Con un lenguaje actual y con referencia a lo que hoy llamamos cultura aparece el trabajo de Armand como primer impulso. Compara el cuento *Mascarada* con *La Divina Comedia* y llega a descubrir coincidencias innumerables.

3.16 *Hacia Onetti*, Alvaro Castillo (pp. 279-293). La entrevista de Alvaro Castillo viene a ser otro descanso importante. Alvaro se confiesa amigo de Félix Grande y parece que los dos se han puesto de acuerdo para comunicarnos el mismo deseo. Vuelve al final del homenaje la frescura de la persona analizada, el Onetti de locura y contradicción, el hombre en su casa, en su mujer, en sus «cosas». Buen colofón, se me antoja, esta larga conversación con el hombre que ha significado mucho en este artificio que llamamos literatura. Gracias por traernos al Onetti vivo...

4. *Lo que se desprende*

De una manera rápida he intentado recoger por escrito aquellos aspectos que captan mi atención sobre el homenaje. Fruto y consecuencia vienen a ser las ideas generales que ahora refiero:

4.1 *Falta coherencia estructural entre trabajos.*—Sabiendo que un homenaje traduce de alguna manera las visiones parciales de los críticos, hubiese sido útil organizar los trabajos con más coherencia. No siempre es posible, ni tampoco este tipo de ensayo suele ser una monografía perfecta. Ya dije antes que frecuentemente la cortesía y el mutuo respeto condicionan el sistema ideado. De hecho los trabajos están reunidos.

4.2 *Reiteradas repeticiones.*—La mayoría de los trabajos inciden en lugares comunes. La incidencia puede dar un valor objetivo a la interpretación o puede convertirse en superficialidad. No es cuestión de hacer referencias. El propio lector se da cuenta sin necesidad de nada. El tiempo no me permite comparar sistemáticamente los trabajos para poder ver las coincidencias. Algo de esto he intentado hacer al reseñar los artículos. Muy pocos añaden algo nuevo. Fructífero ha de ser todo trabajo que nos ayude a sistematizar las claves interpretativas. Algo que en este homenaje podría haber sido un artículo-síntesis. Me ha llenado de curiosidad como en la elección de citas se opta casi siempre por las mismas. Es posible que ellos constituyan el mosaico rescatable a nivel «Literatura». No creo que sea posible.

4.3 *«Poca variedad de estilos críticos».*—Es problema de la crítica. Es el código aceptado. Es... la brevedad de los artículos (algunos en concreto) sólo origina impresionismos. Existen, sin embargo, trabajos realmente buenos. Cuando hablo de poca variedad me refiero al tono de crítica «universitaria» y al tipo de tratamiento que reciben las obras de Onetti (todos pecamos).

5. *Pero es bueno*

Las notas señaladas, no invalidan la valoración del homenaje. Opino que es justo valorizar: 1) El hecho de publicar un homenaje a Onetti. 2) El fenómeno de recopilación de datos para posibles trabajos más extensos. 3) El proyecto de reunir dieciséis artículos que de «alguna» manera abren perspectivas al lector que desconoce la obra de Onetti. Junto a todo ello el libro puede desempeñar una función práctica dentro de los estudios de literatura... Me refiero en concreto a los universitarios de esta especialidad que corrientemente encuentran los datos críticos de este tipo de autores, diseminados en múltiples revistas de difícil acceso.

ONETTI (Biblioteca de Marcha. Montevideo, Uruguay, Marzo 1973)

Este libro sobre Onetti, y cuya selección de trabajos y preparación, así como una cronología, se deben a Jorge Ruffinelli, se dedica a recoger una serie de escritos de diferentes críticos sobre el autor uruguayo. El contenido principal del libro está compuesto por siete ensayos sobre la producción literaria de Onetti, y se completa la obra con la inclusión de una cronología, una bibliografía, una entrevista y tres textos del propio Onetti. Son estos tres textos («Autorretrato», «Infancia» y «Credo») los que abren el libro, y a los que sigue la cronología mencionada. Viene a continuación un ensayo de Mario Benedetti, que no se refiere a ninguna novela en particular, sino que lo que hace es seguir la trayectoria de la producción de nuestro escritor, destacando las características más relevantes de cada una de sus obras. Los seis trabajos restantes se ciñen más concretamente a varias o a una sola novela. Rubén Cotelo, y bajo el título de *Cinco lecturas de Onetti,* incluye cinco breves estudios sobre las siguientes obras: *Para una tumba sin nombre, La cara de la desgracia, Tan triste como ella, El infierno tan temido* y *Jacob y el otro.* Hay un trabajo de Jaime Concha dedicado íntegramente a *El pozo,* primera novela de Juan Carlos Onetti. Este trabajo, en el análisis que hace de la obra, se detiene sobre todo en dos puntos que interesa destacar: conciencia y subjetividad. Del mismo Jaime Concha viene a continuación otro ensayo sobre *Tierra de nadie,* obra aparecida en 1941, y que con la anterior y *Para esta noche,* integra, según el autor del ensayo, un primer ciclo dentro de la producción novelística del uruguayo Onetti. Sobre *Para esta noche* hay un trabajo del recopilador del libro, Jorge Ruffinelli. Conclusión final es que esta novela se trata de un producto de su tiempo y de las contradicciones de ese tiempo precisamente. Sobre *Los adioses,* publicado en 1954, tenemos dos escritos, uno de Hugo J. Verani y otro de Wolfgang A. Luchting. El primero se ocupa del contenido, desarrollo, héroe y tiempo de la obra, mientras que el segundo se encamina al análisis de la participación del lector, lector como protagonista, en esta novela. *El astillero* es una de las principales obras de Onetti y John Deredita dedica su ensayo a dar una serie de notas sobre el mundo de desintegración que en la novela aparece y los medios expresivos utilizados para manifestar esta desintegración. Después de estos ensayos viene una conversación de Ro-

dríguez Monegal con el escritor; entrevista valiosa porque nos acerca al hombre y ya no sólo al novelista. Este libro dedicado a Onetti se cierra con una bibliografía muy útil, pues incluye las obras, artículos, entrevistas y estudios que hay sobre el escritor.

JUAN CARLOS ONETTI. Recopilación de textos sobre el escritor. (Centro de Investigaciones literarias. Casa de Las Américas, mayo 1969)

Libro publicado en 1969, tiene como principal finalidad el acercamiento al estudio de la producción literaria de Juan Carlos Onetti. Se agrupan en el volumen una serie de trabajos de diferentes críticos sobre el autor, que fueron apareciendo en libros o en revistas. Por esto mismo, se trata de una recopilación valiosa, pues de otro modo, y debido a la diversidad de los lugares de aparición, resultaría difícil encontrar muchos de estos artículos. Se abre el libro con tres trabajos en los que hay un encuentro con el hombre, ya no sólo con el literato, diríamos que preámbulo necesario para cualquier enfrentamiento con un escritor. El acercamiento en este caso es totalmente directo, desde el momento que se trata de entrevistas, por lo que es el propio Onetti el que nos informa con sus palabras acerca de su personalidad. El ensayo que viene a continuación de las entrevistas da una visión global de la obra de este escritor, encuadrando al mismo tiempo al autor en una cronología y una generación literaria determinadas.

Hay otros dos trabajos en los que igualmente lo que se hace es seguir la trayectoria de la producción del escritor uruguayo, dando las principales notas y características de cada una de sus obras. En otros trabajos breves que vienen a continuación se nos habla de obras de Onetti que podrían agruparse por su coincidencia. Tal es el caso de las cuatro novelas en las que aparece el tema de ambiente argentino, o la pervivencia de la ciudad de Santa María (ciudad-mito, como se la denomina en el título mismo del trabajo) a través de una serie de obras. En esta recopilación de escritos sobre Onetti se incluye también una serie de reseñas que se refieren a una obra concreta (*El pozo*, *Juntacadáveres*, etc.); algunas de estas reseñas están dedicada a los cuentos o relatos, que ocupan un puesto importante dentro de la producción de Juan Carlos Onetti.

Estos trabajos se han recogido siguiendo un criterio de diversidad para evitar la total coincidencia de opiniones y presentar, de esta manera, una serie de diferentes puntos de vista. Bajo el epígrafe de «Otras opiniones» se nos presenta una serie de fragmentos sacados de alguna historia de la literatura hispanoamericana o de trabajos sobre Onetti excesivamente amplios para su total reproducción. En ellos se da eso precisamente: opiniones sobre los temas, personajes, estilo, de las novelas de nuestro escritor. Después de la recopilación se incluye una pequeña nota sobre el autor de cada escrito, con la fecha y lugar de aparición del ensayo concreto que aparece en el libro.

Se cierra con una bibliografía de la producción de Onetti y de las obras principales escritas sobre el novelista.

CONCLUSIONES

Están congregados aquí la mayor parte de los lectores, críticos y amigos de Onetti, en un asalto colectivo a la obra y estilo onettiano, desde variadísimos puntos de vista y para una valoración múltiple.

Digamos también que estos homenajes pretenden facilitar el estudio de Juan Carlos Onetti, y que después de leer tantas interpretaciones críticas, tantas opiniones, sigue faltando la presentación definitiva, pero lo importante es que ya estamos más cerca de la verdad de Onetti.—*SANTIAGO PRIETO (Ibiza, 56. Madrid).*

CONTRIBUCION A LA BIBLIOGRAFIA DE JUAN CARLOS ONETTI

A) OBRAS DE ONETTI

CUENTOS

1. «Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo», *La Prensa* (Buenos Aires), 1 de enero de 1933, 8.ª sección, p. 4. Reproducido en *Marcha*, núm. 519, 17 de marzo de 1950, p. 14. Primer premio del concurso de cuentos de *La Prensa*, compartido con otros nueve autores.
2. «El obstáculo», *La Nación* (Buenos Aires), 6 de octubre de 1935, 2.ª sección, p. 3.
3. «El posible Baldi», *La Nación*, 20 de septiembre de 1936, 5.ª sección, p. 2.
4. «Convalecencia», *Marcha* núm. 34, 10 de febrero de 1940, sin numerar (tres páginas). Primer premio del concurso de cuentos de *Marcha*, compartido con otros dos autores. Publicado con el seudónimo de H. C. Ramos. Reproducido en *Latinoamericana* (Buenos Aires), año 1, núm. 1 diciembre de 1972), pp. 51-56. Y en *Crisis* (Buenos Aires), 17 de febrero de 1974, p. 12.
5. «Un sueño realizado», *La Nación*, 6 de julio de 1941, 2.ª sección, pp. 3 y 4. Reproducido en *Marcha* núm. 435, 2 de julio de 1948, pp. 14-15, y en el núm. 436, 9 de julio de 1948, pp. 14-15.
6. «Mascarada», *Apex* (Montevideo) núm. 2, febrero de 1943, pp. 4-7. Reproducido en *La Nación*, 4 de abril de 1943, 2.ª sección, p. 2. También en *Marcha* núm. 250, 15 de septiembre de 1944, pp. 14-15.
7. «La larga historia» *Alfar* (Montevideo), año XXII, núm. 84, 1944, sin numerar (seis páginas). Reproducido en Angel Rama, ed., *Montevideo en cuentos*, entrega núm. III de Enciclopedia Uruguaya. Montevideo, Arca, 1968. Sobre este cuento elaborará Onetti su novela *La cara de la desgracia* de 1960.
8. «Bienvenido, Bob», *La Nacion*, 12 de noviembre de 1944, 2.ª sección, páginas 2 y 4.
9. «Regreso al sur», *La Nación*, 28 de abril de 1946, 2.ª sección, p. 2.
10. «Esbjerg, en la costa», *La Nación*, 17 de noviembre de 1946, 2.ª sección página 2.
11. «La casa en la arena», *La Nación*, 3 de abril de 1949, 2.ª sección, p. 4.
12. «El álbum», *Sur* núms. 219-20 (enero-febrero de 1953), pp. 66-79.
13. «Historia del Caballero de la Rosa y la Virgen encinta que vino de Liliput», *Entregas de la Licorne* (Montevideo núm. 8 (1956), pp. 45-63.
14. «El infierno tan temido», *Ficción* (Buenos Aires) núm. 5, enero-febrero de 1957), pp. 60-71.
15. «Jacob y el otro», en *Ceremonia secreta y otros cuentos de América Latina*, Nueva York, Doubleday, 1961, pp. 349-389. Mención en el concurso de *Life en español* .
16. «Justo el treintaiuno», *Marcha* núm. 1.220, 28 de agosto de 1964, 2.ª sección, pp. 23-24.
17. «La novia robada», *Papeles. Revista del Ateneo de Caracas* núm. 6 (1968), páginas 7-23. Edición especial. Buenos Aires, Siglo XXI, Argentina, 1973, 68 pp. Incluye un reportaje de Ricardo Piglia, pp. 9-17.

18. «Matías, el telegrafista» *Marcha* núm. 1.560, 10 de septiembre de 1971, páginas 30-31. Publicado antes, sin autorización del autor, en *Macedonio* (Buenos Aires) núm. 8 (1970), pp. 37-52. Reproducido en *La otra mitad del amor contada por ocho hombres.* Montevideo, Arca, 1972. Y como folleto: Montevideo. Colección Ahora, 1972, 8 pp., con comentario de Jorge Ruffinelli.
19. «Las mellizas», *Crisis (Buenos* Aires), año 1, núm. 2, junio de 1973, páginas 32-34 (primera versión abreviada).

NOVELAS

20. *El pozo.* Montevideo, Ediciones Signo, 1939, 99 pp.; 2.ª ed., Montevideo, Editorial Arca, mayo de 1965. Seguido de Angel Rama: «Origen de un novelista y de una generación literaria», pp. 57-110; 3.ª ed., ídem, diciembre de 1965; 4.ª ed., ídem, 1967; 5.ª ed., 1969; 6.ª ed., 1973. Otra edición: *Cuaderno* núm. 48 de Enciclopedia Uruguaya, Montevideo, Arca, 1969.
21. *Tierra de nadie.* Buenos Aires, Losada, 1941, 253 pp. (dedicada a Julio E. Payró). Segundo premio del concurso de novelas Ricardo Güiraldes; 2.ª ed., Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1965; 3.ª edición, ídem, 1968. Otra edición: México, Universidad Veracruzana, 1967.
22. *Para esta noche.* Buenos Aires, Editorial Poseidón, 1943, 211 pp. (dedicada a Eduardo Mallea); 2.ª ed., Montevideo, Arca, 1966; 3.ª ed., ídem, 1967; 4.ª ed., ídem, 1971; 5.ª ed., ídem, 1972.
23. *La vida breve.* Buenos Aires, Sudamericana, 1950, 389 pp. (dedicada a Norah Lange y Oliverio Girondo); 2.ª ed., Buenos Aires, Sudamericana, 1968; 3.ª ed., ídem, 1971.
24. *Los adioses.* Buenos Aires, Sur, 1954, 88 pp. (dedicada a Idea Vilariño); 2.ª ed., Montevideo, Arca, 1966; 3.ª ed., ídem, 1967; 4.ª ed., ídem, 1970, seguido de Wolfgang Luchting, «El lector como protagonista de la novela», pp. 77-90.
25. *Una tumba sin nombre.* Montevideo, Ediciones Marcha, 1959, 82 pp. (dedicada a Litti); 2.ª ed., Montevideo, Arca, 1967 (el título cambia: *Para una tumba sin nombre);* 3.ª ed., ídem, 1968; 4.ª ed., ídem, 1974. Otra edición: Buenos Aires, Sudamericana, 1974. Prólogo de Josefina Ludmer.
26. *La cara de la desgracia.* Montevideo, Editorial Alfa, 1960 (dedicada a Dorotea Muhr).
27. *El astillero.* Buenos Aires, Compañía Fabril Editora, 1961, 218 pp. (dedicada a Luis Batllé Berres); 2.ª ed., Montevideo, Arca, 1967. Seleccionada en el concurso de novela de Fabril Editora. Otras ediciones: La Habana, Casa de las Américas, 1968, prólogo de Mario Benedetti, pp. VII-X, y seguido de *J. C. Onetti y su época,* pp. 231-245; Buenos Aires, Compañía Fabril Editora, 1969; Madrid, Salvat Editores, con la colaboración de Alianza Editorial, 1970, prólogo de José Donoso, pp. 11-15; 2.ª ed., de Salvat Editores, 1972. Otra edición española: Barcelona, Círculo de Lectores, S. A., 1973.
28. *Tan triste como ella.* Montevideo, Alfa, 1963, 92 pp. (dedicada a Martha Canfield). Incluye *La cara de la desgracia,* pp. 45-92.
29. *Juntacadáveres.* Montevideo, Alfa, 1964, 275 pp. (dedicada a Susana Soca), finalista en el Premio Rómulo Gallegos; 2.ª ed., ídem, 1966; 3.ª edición, ídem, 1968; 4.ª ed., ídem, 1970. Otras ediciones: Madrid, Publicaciones de la *Revista de Occidente,* 1969; Buenos Aires, Alfa Argentina, 1972.
30. *La muerte y la niña.* Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1973, 135 páginas (dedicada a María Rosa Oliver).

COLECCIONES DE CUENTOS Y NOVELAS

31. *Un sueño realizado y otros cuentos.* Montevideo, 1951, 66 pp. Prólogo de Mario Benedetti, pp. 7-14. Recoge: 5, 8, 10 y 11.
32. *El infierno tan temido.* Cuentos. Montevideo, Ediciones Asir, 1962, 71 páginas. Recoge: 6, 12, 13 y 14.

33. *Jacob y el otro. Un sueño realizado y otros cuentos.* Recoge: 15 y 32. 2.ª ed., 1971. Prólogo de Gabriel Saad, pp. 7-14.
34. *Tres novelas.* Montevideo, Alfa, 1967, 132 pp. Recoge: 15 y 28.
35. *Cuentos completos.* Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967, 224 pp. No recoge: 1, 2, 3, 4, 7 y 9.
36. *La novia robada y otros cuentos.* Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968, 136 pp. Recoge: 17, 32 y 33.
37. *Cuentos completos.* Caracas, Monte Avila, 1968, 171 pp. No recoge: 1, 2, 3, 4, 7 y 17.
38. *Novelas cortas completas.* Caracas, Monte Avila, 1968, 235 pp. Recoge: 20, 24, 25 y 28.
39. *Las máscaras del amor.* Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968, 102 pp. Antología preparada por Emir Rodríguez Monegal.
40. *Obras completas.* México, Aguilar, 1970, 1431 pp. Prólogo de Emir Rodríguez Monegal, pp. 9-44. No recoge: 1, 2, 3, 4, 7 y 9.
41. *Tiempo de abrazar y los cuentos de 1933 a 1950.* Montevideo, Arca, 1974, 247 pp. Recoge trece capítulos de *Tiempo de abrazar,* el relato inédito *Los niños en el bosque* y 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11 y 47. Prólogo de Jorge Ruffinelli, pp. ix-liv.
42. *Cuentos completos.* Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1974, 384 páginas. Prólogo de Jorge Ruffinelli, pp. 7-18. No recoge: 19.

FRAGMENTOS DE NOVELAS

43. «Tiempo de abrazar», *Marcha* núm. 189, 25 de junio de 1943, 2.ª sección, páginas 4-5 (fragmento de *Tiempo de abrazar).*
44. «Excursión», *Marcha* núm. 176, 19 de marzo de 1943, p. 14 (fragmento de *Tiempo de abrazar).*
45. «Tiempo de abrazar», *Marcha* núm. 216, 31 de diciembre de 1943, páginas 18-19 (fragmento de *Tiempo de abrazar).*
46. «Polvo enamorado», *Marcha* núm. 279, 27 de abril de 1945, p. 15 (fragmento de *Para esta noche,* pp. 72-74 de la 1.ª ed.).
47. «Nueve de julio», *Marcha* núm. 314, 28 de diciembre de 1945, p. 14 (aparece como fragmento de *La cara de la desgracia,* pero no fue incluido).
48. «Fragmento», *Marcha* núm. 440, 6 de agosto de 1948, p. 14 (cap. XXX de *Tierra de nadie).*
49. «El señor Albano», *Número,* año 1, núm. 2, mayo-julio de 1949, pp. 91-109 (último capítulo de *La vida breve).*
50. «Naturaleza muerta», *Asir* (Mercedes, Uruguay) núm. 21, abril de 1951. Introducción de Arturo Sergio Visca, pp. 41-42 (cap. VII de *La vida breve).*
51. «María Bonita», *Marcha* núm. 628, de 27 de junio de 1952, p. 27 (parte del primer capítulo de *Juntacadáveres).*
52. «Los adioses», *Las ciento y una* (Buenos Aires), año 1, núm. 1, junio de 1953, p. 6 (pp. 22-26 de *Los adioses).*
53. «María Bonita», *Agón* (Montevideo) núm. 1, abril de 1954, pp. 3 y 8 (capítulo V de *Juntacadáveres).*
54. «La glorieta», *Marcha* núm. 845, 28 de diciembre de 1956, pp. 27-28 (cap. «La glorieta-I» de *El astillero).*
55. «El regalo», *Entregas de la Licorne* (Montevideo), núm. 11 (1958), páginas 91-95 (fragmento de *El astillero,* pp. 59-66).
56. «El entierro del chivo», *Marcha* núm. 797, 18 de septiembre de 1959, 2.ª sección, pp. 6 y 16. Presentado por T. J. D. (fragmento de *Una tumba sin nombre,* pp. 13-22).
57. «La trampa», *Marcha* núm. 992, 31 de diciembre de 1959, 4.ª sección, páginas 8-9 (presentado como capítulo de la novela *El resto del invierno;* es el capítulo «El astillero-II» de *El astillero).*
58. «Resoplando y lustroso», *Marcha* núm. 1.139, 2.ª sección, 28 de diciembre de 1962, pp. 31-32 (caps. I y II de *Juntacadáveres).*
59. «Paseo», *Puente* (Montevideo) núm. 1 (1963). Con introducción de Esteban Otero, p. 74 (fragmento de *Juntacadáveres).*

60. «Mercado viejo», *Acción* núm. 6.606, 10 de diciembre de 1967, p. 8. Presentado por D. T. F. (capítulo de su última novela, aún inédita y sin título).

TRADUCCIONES DE SUS OBRAS

Inglés

61. «Jacob and the Other», en *Prize Stories from Latin America: Winners of the Life en español Literary Contest.* Nueva York, Doubleday, 1963. Traducción de Izaak A. Langnas, pp. 307-345 de la edición de Dolphin Books, 1964 («Jacob y el otro»). Recogido en Barbara Howes, ed.: *The Eye of the Heart. Short,* Stories from Latin America. Nueva York, The Bobbs-Merrill Co., 1973, pp. 182-216.
62. «Welcome, Bob», *Odyssey Review,* vol. 3, núm. 2, junio de 1963, páginas 192-199. Traducción de Hanna Edwards. Otra traducción: Jean Franco, ed.: *Short Stories in Spanish.* Baltimore, Penguin Books, 1966, páginas 83-101. Traducción de Donald L. Shaw («Bienvenido, Bob»).
63. «Dreaded Hell», en J. M. Cohen, ed.: *Latin American Writing Today.* Baltimore, Penguin Books, 1967, pp. 34-48. Traducción de Jean Franco («El infierno tan temido»).
64. *The Shipyard.* Nueva York, Scribner's Sons, 1968, 190 pp. Traducción de Rachel Caffyn *(El astillero).*
65. «A Dream Come True», en Carpentier, Hortense and Janet Brof, editores: *Doors and Mirrors: Fiction and Poetry from Spanish America.* Nueva York, Grossman Publishers, 1972, pp. 190-203. Traducción de Inés de Torres Kinnell («Un sueño realizado»).

Italiano

66. «L'inferno tanto temuto», en Doménico Porzio, ed., *Le più belle nouvelle di tutti i paesi.* Milán, Aldo Martello, Editore, 1966 («El infierno tan temido»).
67. *La vita breve.* Milán, Feltrinelli, Editore, 1970, 298 pp. Traducción de Enrico Cicogna *(La vida breve).*
68. *Raccattacadaveri.* Milán, Feltrinelli, Editore, 1969, 274 pp. Traducción de Enrico Cicogna *(Juntacadáveres).*
69. *In cantiere.* Milán, Feltrinelli, Editore, 1972. Traducción de Enrico Cicogna *(El astillero).*

Francés

70. «Salut, Bob», en *Les Lettres Nouvelles* núm. 16, julio de 1961, pp. 55-64. Traducción de Claude Couffon («Bienvenido, Bob»).
71. *Le Chantier.* París, Editorial Stock, 1967, 209 pp. Prefacio de Max-Pol Fouchet, pp. 7-10. Traducción de Laure Guille-Bataillon *(El astillero).*
72. *Trousse-Vioques.* París, Editorial Stock, 1970, 290 pp. Traducción de Jean-Jacques Villard *(Juntacadáveres).*
73. *La vie brève.* París, Stock, 1971, 347 pp. Traducción de Alice Gascar. Prefacio de Laure Guille-Bataillon *(La vida breve).*

Portugués

74. *Junta-Cadáveres.* Río de Janeiro,. Civilização Brasileira, 1968, 238 paginas. Traducción de Flávio Moreira da Costa *(Juntacadáveres).*

Alemán

75. «El infierno tan temido» y «Bienvenido, Bob» en José E. Friedl Zapata, ed., *Das Haus in der Calle del Socorro und andere Erzählngen aus Uruguay.* Tübingen, Horst Erdmann Verlag, 1971. Traducción de Friedl Zapata.

ARTICULOS PERIODISTICOS

«Señal», *Marcha* núm. 1, 23 de junio de 1939, p. 2 (sin firma).

«Una voz que no ha sonado», *Marcha* núm. 2, 30 de junio de 1939, p. 2 (firmado: «Uno»).

«La piedra en el charco» (reflexiones literarias publicadas en *Marcha*, con el seudónimo de «Periquito el Aguador»). Números 6 (28 julio 1939), 7 (4 agosto 1939), 9 (18 agosto 1939), 10 (25 agosto 1939), 11 (1 septiembre 1939), 19 (27 octubre 1939), 23 (24 noviembre 1939), 26 (15 diciembre 1939), 28 (30 diciembre 1939), 75 (29 noviembre 1940), 76 (6 diciembre 1940), 77 (13 diciembre 1940), 78 (20 diciembre 1940), 80 (10 enero 1941), 82 (31 enero 1941), 83 (7 febrero 1941), 1.127 (6 octubre 1962); la última firmada «Don Perico (aguador jubilado)».

Cartas humorísticas publicadas en *Marcha*, con la firma «Groucho Marx»: «Se regala una idea», núm. 75 (29 noviembre 1940); «Churchill-Marx», 76 (6 diciembre 1940); «Como me lo contaron», 77 (13 diciembre 1940); «Sin tema», 78 (20 diciembre 1940); «La guerra permanente», 80 (10 enero 1941); «Carnaval sin cesar», 81 (24 enero 1941); «Ruderico I de Borgoña» y «Carnaval sin cesar», 82 (31 enero 1941); «Autobrulote», 84 (14 febrero 1941); «Estilo gráfico», 85 (21 febrero 1941); «¡Ay de los tibios!», 86 (28 febrero 1941); «Llamado al país», 87 (7 marzo 1941); «Se llama Andresillo», 88 (14 marzo 1941); «Dejad que los niños», 89 (21 marzo 1941); «Salud al primer cruzado», 90 (28 marzo 1941); «¿Xenofobias a mí?», 91 (4 abril 1941); «Inútil para sordos», 93 (25 abril 1941).

«[Graham] Greene visto por un lector», *Letra y línea* (Buenos Aires), octubre de 1953. Reproducido en *Marcha*, núm. 700, 11 de diciembre de 1953; p. 15.

«Literatura 1956: Sagan y M. Drouet», *Acción*, 21 de diciembre de 1956 (firmado con la sigla D. G.).

«Nada más importante que el existencialismo», *Acción*, 22 de octubre de 1957, p. 6 (sobre Sartre y Camus).

«Otra vez 'Lolita'», *Marcha*, núm. 961, 29 de mayo de 1959, p. 20.

«Para Destouches, para Céline», *Marcha*, núm. 1.086, 1 de diciembre de 1961, p. 31 (necrológica a Céline, publicada sin firma).

«Y pensar que hace diez años...», *Acción*, 23 de junio de 1962, p. 8 (sobre Carlos Gardel; en la misma página se reproduce el artículo «Gardel», de Julio Cortázar).

«Raúl Artagaveytia», *Acción*, 29 de julio de 1962, p. 5 (véase en la misma página «Irónica carta de Onetti»).

«Réquiem por Faulkner», *Marcha*, núm. 1.115, 13 de julio de 1962, p. 31.

«William Faulkner», *Acción*, 15 de julio de 1962, p. 5.

«Divagaciones para un secretario», *Acción*, 24 de octubre de 1963, p. 19 (balance de los últimos quince años de literatura).

«Modesta contribución al Ahoraquimismo», *Acción*, 10 de agosto de 1964.

«Hermano S. G., Hermano niño», *Acción*, 5 de octubre de 1964.

«Si hubiéramos ido», *Acción*, 31 de diciembre de 1965 (sobre el tema «¿Existe una cultura uruguaya?»).

«Reflexiones literarias», *Acción*, 13 de noviembre de 1966 (sobre la novelística contemporánea).

«Usted perdone, Guevara», *Marcha*, 11 de octubre de 1968, p. 31.

«Onetti explica a 'Periquito el Aguador'», *Capítulo Oriental* (Montevideo), núm. 30, octubre de 1968, p. 467.

MISCELANEA

Prólogos

ARLT, Roberto: *I sette pazzi (Los siete locos)*. Milán, Bompiani Editore, 1971. Prólogo de Onetti: «Semblanza de un genio rioplatense»; reproducido en *Marcha*, vol. 1.545, 28 de mayo de 1971, pp. 13 y 16, y en

Macedonio, núm. 11 (1971), pp. 49-58. Recogido en Jorge Lafforgue, ed.: *Nueva novela latinoamericana, II*. Buenos Aires, Paidós, 1972.
DENIS MOLINA, Carlos: *Lloverá siempre*. Montevideo, Arca, 1967. Prólogo de Onetti, pp. 7-8.

Traducciones del inglés

ATWOOD TAYLOR, Phoebe: *El misterio del Cabo Cod (The Cape Cod Mystery)*. Buenos Aires, Editorial Poseidón, 1946. Trad. en colaboración con E. M. Pekelharing, sin la firma de Onetti.
CALDWELL, Erskine: *La verdadera tierra (This Very Earth)*. Buenos Aires, Editorial Schapire, 1954.
DRAKE, Burgess: *Hijos del viento (Children of the Wind)*. Buenos Aires, Ed. Acme, 1957.
FAULKNER, William: «Todos los aviadores muertos» («All the Dead Pilots»). *Marcha*, núm. 52, 21 de junio de 1940, pp. 20-21, y en el núm. 53, 28 de junio de 1940, pp. 22-23 (sin firma).
WELLMAN, Paul I.: *Los comancheros (The Comancheros)*. Buenos Aires, Ed. Acme, 1954.

Disco

Juan Carlos ONETTI. En la colección «Voz Viva de América Latina». Universidad Nacional Autónoma de México, 1967. Presentación de José Emilio Pacheco.

Película

«Onetti, un escritor», 1973. Documental en colores, mediometraje de setenta minutos. Dirección de Julio Jaimes, reportaje de Julio Jaimes y Jorge Ruffinelli, cámara y fotografía de Félix Monti, sonido de Nerio Barberis, producción de Ramón Piqué.

ENTREVISTAS, REPORTAJES Y ENCUESTAS

CALM, Lilliam: «Conversando con J. C. O.», *El Sur* (Concepción), 7 de septiembre de 1969.
CASTILLO, Guido: «Ahora en Montevideo», *El País*, 28 de enero de 1962, p. 6.
«Consulta al pueblo sobre el Frente Amplio», *Marcha*, núm. 1.527, 8 de enero de 1971, p. 6.
COUSTE, Alberto: «Onetti: historia en dos ciudades», *Primera Plana* (Buenos Aires), 17 de octubre de 1967, pp. 52-54.
«De cómo Juan Carlos Onetti y Carlos Martínez Moreno se entrevistaron mutuamente en el nido de Cormorán», *Cormorán* (Santiago de Chile), año 1, núm. 7 (1970), pp. 8-11.
«Días de vino y prosa», *Siete Días Ilustrados* (Buenos Aires), núm. 154, 20-26 abril 1970, pp. 34-36.
DIAZ SOSA, Carlos: «Conversación con J. C. O.», *Papel Literario de El Nacional* (Caracas), 20 de agosto de 1967, p. 4.
«Doble cuestionario a J. C. O.», *Marcha*, núm. 1.513, 2 de octubre de 1970.
«Encuesta entre escritores nacionales», *El Popular* (Montevideo), 26 de enero de 1962.
«Encuesta: ¿Qué leyeron cinco escritores en 1973?», *El País* (Montevideo), 20 de enero de 1973, p. 7.
«Entrevista a J. C. O.», *Imagen* (Caracas), núm. 6 (1-15 agosto 1967), pp. 3-4.
ESPINOS, Rafael: «Onetti, un precursor del 'Boom'», *Cosmos* (Xalapa, Méjico), núm. 7, 15 febrero 1974, pp. 27-31. Publicada antes en *La Vanguardia Española*, noviembre de 1973.
GALEANO, Eduardo H.: «Consagración de dos escritores. Onetti, el áspero. La simpatía de Paco [Espínola]», *Marcha*, núm. 1.091, 12 de enero de 1962, p. 11.

GILIO, María Esther: «Onetti y sus demonios interiores», *Marcha*, 1 de julio de 1966, pp. 24-25.
— «Un monstruo sagrado y su cara de bondad», *La Mañana* (Montevideo), 20 de agosto de 1965. (Las dos entrevistas de M. E. Gilio fueron recogidas en *Protagonistas y sobrevivientes*. Montevideo, Arca, 1968.)
GUTIERREZ, Carlos María: «Onetti el escritor», *Repórter* (Montevideo), número 25, 2 de octubre de 1961, pp. 27-29. (En *Repórter*, núm. 27, 1 de noviembre de 1961, se publica carta de Onetti —«Onetti no fue guerrero»— en la cual pone en duda algunos datos de C. M. G.)
— «Onetti en el tiempo del cometa», *Panorama* (Buenos Aires), núm. 144, 16 de diciembre de 1969, pp. 47-49. (Sin firma.)
G., J.: «Siempre Onetti», *Confirmado* (Buenos Aires), 9 de noviembre de 1967, pp. 49-50.
G., R.: «Juan Carlos Onetti», *El País* (Montevideo), 10 de septiembre de 1972, p. 3.
«J. C. O. Inocente del éxito» ,*Ercilla*, núm. 1.784, 29 de agosto al 2 de septiembre de 1969, pp. 91-92. (Cuestionario de Alfonso Calderón.)
«Juan Carlos Onetti», *Maldoror* (Montevideo), núm. 9 (1973), pp. 46-47.
JAIMES, Julio, y RUFFINELLI, Jorge: «Las fuentes de la nostalgia y de la angustia», *Crisis* (Buenos Aires), núm. 10, febrero de 1974, pp. 49-53.
NUÑEZ, Carlos: «Diálogo con J. C. O.», *Ercilla*, núm. 1.674, 5 de julio de 1967, pp. 28-29.
«Onetti por él mismo», *La Idea* (Montevideo), 19 de agosto de 1971, p. 16. Incluido en Facio, Sara, y D'Amico, Alicia: *Retratos y autorretratos*. Buenos Aires, Editorial Crisis, 1973, pp. 121-122.
PIGLIA, RICARDO: «Onetti por Onetti», en *La novia robada*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1973, pp. 9-17.
PREGO, Omar: «Onetti», *Ahora* (Montevideo), 3 de junio de 1973, 2.ª sección, p. 1.
RODRIGUEZ MONEGAL, Emir: «Conversación con Onetti», *Eco*, núm. 119 (marzo de 1970), pp. 442-475.
RUFFINELLI, Jorge: «J. C. O. Creación y muerte de Santa María», en *Palabras en orden*. Buenos Aires, Editorial Crisis, 1974, pp. 69-88. Una versión abreviada en *Plural*, núm. 30 (marzo de 1974), pp. 59-63.
— «Onetti, al cine», *Marcha*, 15 de junio de 1973. (Entrevista a Julio Jaimes, director del filme «Onetti, un escritor».)
SORIANO, Osvaldo: «J. C. O. o la espera de la obra redonda», *La Opinión* (Buenos Aires), 29 de abril de 1973, pp. 8-9. Reproducido en *La Prensa* (Lima), 10 y 11 de mayo de 1973.
TORRES FIERRO, Danubio: «Juan Carlos Onetti», en «Diorama de la Cultura», *Excelsior*, 20 de enero de 1974, p. 5.
ZITARROSA, Alfredo: «Onetti y la magia de El Mago [Gardel]», *Marcha*, núm. 1.260, 25 de junio de 1965, 2.ª sección, pp. 1 y 6. Recogido en *Crónicas*. Montevideo, Editorial Signo, s. f.

B) CRITICA SOBRE LA OBRA DE ONETTI

LIBROS, TESIS Y COLECCIONES DE ENSAYOS

AINSA, Fernando: *Las trampas de Onetti*. Montevideo, Alfa, 1970, 194 pp.
CHRZANOWSKI, Joseph A.: *Alienation in the Novels of Juan Carlos Onetti*. Tesis doctoral inédita. Pennsylvania State Univesity, 1971, 244 pp.
DEREDITA, John: *Desintegration and Dreams: Patterns in the Fiction of Juan Carlos Onetti*. Tesis doctoral inédita. Yale University, 1972.
GARCIA RAMOS, Reinaldo, ed.: *Recopilación de textos sobre Juan Carlos Onetti*. La Habana, Casa de las Américas, 1969, 197 pp. (Contiene: Mario Benedetti, «J. C. O. y la aventura del hombre». José Pedro Díaz, *Tan triste como ella*. «Entrevista a J. C. O.», *Imagen*. Jacques Fressard, «Onetti en Francia». Juan Carlos Ghiano, «J. C. O. y la novela». María Esther Gilio, «Un monstruo sagrado y su cara de bondad». Luis Harss, «J. C. O. o

las sombras en la pared». Elisa Lerner, *Juntacadáveres*. Ricardo Latcham, *Una tumba sin nombre*. Carlos Maggi, «Retrato de J. C. O.». Nelson Marra, «Santa María, ciudad-mito en la literatura de Onetti». Lucien Mercier, «J. C. O. en busca del infierno». Emir Rodríguez Monegal, «La fortuna de Onetti». Angel Rama, «Origen de un novelista y una generación literaria». Arturo Sergio Visca, «Trayectoria narrativa de Onetti».)
GIACOMAN, Helmy F., ed.: *Homenaje a Juan Carlos Onetti*. Nueva York, Las Américas Publ. Co. (Por aparecer.)
GOMEZ MANGO, Lídice, ed.: *En torno a Juan Carlos Onetti. Notas críticas*. Montevideo, Fundación de Cultura Económica, 1970, 105 pp. (Contiene: Rubén Cotelo, «Realidad y creación en *Una tumba sin nombre*», «El guardián de su hermano», «Muchacha y mujer», «Humor y desesperación en J. C. O.», «Arquetipo de la pareja viril». Lucien Mercier, «J. C. O. en busca del infierno». José Pedro Díaz, «De su mejor narrativa», «Un ciclo onírico». Guido Castillo, «Muerte y salvación en Santa María». Y dos ensayos inéditos: Esteban Otero, «La obra de J. C. O. Temática y evolución». Gabriel Saad, «Jacob y el otro o las señales de la victoria».)
HALDEMAN, Gary A.: *Juan Carlos Onetti y la evasión de la realidad*. Tesis inédita («Masters»). University of Oklahoma, 1970, 86 pp.
JONES, Yvonne Perier: *Form and Content in Juan Carlos Onetti's El astillero*. Tesis inédita («Masters»). University of Washington, 1966, 64 pp.
— *The Formal Expression of Meaning in Juan Carlos Onetti's Narrative Art*. Tesis doctoral. University of Washington, Seattle, 1970, 145 pp. (Publicada en Méjico, CIDOC, 1971. Prefacio de Luis Alfonso Díez.)
KADIR, Djelal, II: *The Aesthetics of Juan Carlos Onetti's Novel*. Tesis doctoral inédita. University of New Mexico, 1972.
MORENO ALISTE, Ximena: *Origen y sentido de la farsa en la obra de Juan Carlos Onetti*. Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers, 1973.
RUFFINELLI, Jorge: *Onetti*. Montevideo, Biblioteca de Marcha, 1973. (Contiene: «Tres textos de Onetti». Jorge Ruffinelli, «Cronología de Onetti». Mario Benedetti, «La aventura del hombre». Rubén Cotelo, «Cinco lecturas de Onetti». Jaime Concha, «Conciencia y subjetividad en *El pozo*», Sobre *Tierra de nadie*». Jorge Ruffinelli, «La historia secreta de *Para esta noche*». Hugo J. Verani, «En torno a *Los adioses*». Wolfgang A. Luchting, «El lector como protagonista de la novela». John Deredita, «El lenguaje de la desintegración. Notas sobre *El astillero*». Emir Rodríguez Monegal, «Conversación con Juan Carlos Onetti». Hugo J. Verani, «Contribución a la bibliografía de Onetti».)
VERANI, Hugo J.: *La obra narrativa de Juan Carlos Onetti: estructura y significación*. Tesis doctoral inédita. University of Wisconsin, 1973.

ESTUDIOS, NOTAS Y RESEÑAS

ABBATE, Michele: «Il fosco Onetti», *Gazeta del Mezzogiorno* (Bari), 8 ottobre 1969. (Sobre *Juntacadáveres*.)
ADAMS, Michel Ian: *Alienation in Selected Works of Three Contemporary Spanish American Authors*. Tesis doctoral inédita. University of Texas at Austin, 1972. (Sobre Onetti, pp. 67-128.)
AINSA, Fernando: «Los mecanismos de evasión en la obra de J. C. O.», *Amaru* núm. 12 (junio de 1970), pp. 82-88. (Recogido en su libro.)
— «Onetti: un 'outsider' resignado», *Cuadernos Hispanoamericanos* núm. 243 (marzo de 1970), pp. 612-38. (Recogido en su libro.)
ALEGRIA, Fernando: *Historia de la novela hispanoamericana*. 3.ª ed., Méjico, Ediciones de Andrea, 1966, pp. 231-33.
ALVAREZ, José Carlos: «Pervivencia de un relato», *La Mañana*, 20 de agosto de 1965, p. 10. (Sobre *El pozo*.)
ALVAREZ PALACIO, Fernando: «*Juntacadáveres*. Descubrimiento de J. C. O.», *El Correo de Andalucía* (España), 19 de junio de 1970.
ALSINA THEVENET, Homero, et al: «*El pozo*, de J. C. O. Veinticinco años después», *Marcha* núm. 1.255, 21 de mayo de 1965, p. 16.

ALSINA THEVENET, Homero: «Un nuevo libro: *Tierra de nadie*, de J. C. O.», *Cine Radio Actualidad* (Montevideo-Buenos Aires) núm. 267, 25 de julio de 1941, sin numerar [18-19].
— «Una novela uruguaya. J. C. O. *La vida breve*», *Marcha* núm. 590, 24 de agosto de 1951, pp. 14-15.
AMOROS, Andrés: *Introducción a la novela hispanoamericana actual*. Madrid, Anaya, 1971, pp. 76-88.
ANDERSON IMBERT, Enrique: *Historia de la literatura hispanoamericana*. 5.ª ed., vol. II, Méjico, Fondo de Cultura Económica, 1966, pp. 276-78.
ANDRADE CARMONA, Eliseo: «*El astillero*, de Onetti: un vacío humano», *La Palabra y el Hombre*, nueva época, núm. 8 (octubre-diciembre 1973), pp. 21-26.
Anónimo: «Cuentos completos», *La Nación*, 22 de octubre de 1967.
— «*Cuentos completos*, de J. C. O.», *Confirmado* (Buenos Aires), 13 de febrero de 1969, p. 45.
— «*Cuentos completos*, por J. C. O.», *La Nación*, 12 de mayo de 1974, 3.ª sección, p. 3.
— «El caso Onetti», *Cosmos* (Xalapa, Méjico) núm. 7, 15 de febrero de 1974, pp. 1-7.
— «El nacimiento de la odisea», *Primera Plana*, 15 de junio de 1965, páginas 75-76. (Sobre *El pozo*.)
— «Esplode l'Uruguay», *L'Espresso* (Roma), 7 de septiembre de 1969. (Sobre *Juntacadáveres*.)
— «J. C. O. *La vita breve*», *Gazzeta di Mantova* (Mantova), 6 de febrero de 1971.
— «J. C. O. *Para esta noche*», *La Mañana*, 30 de noviembre de 1972.
— «Juntacadáveres», *S. P.* (Madrid), 14 de junio de 1970.
— «Juntacadáveres», *Revista Meridiano* (Madrid), junio de 1970.
— «La fortuna de Onetti», *Mundo Nuevo* núm. 24 (junio de 1968), p. 95.
— «La novia sin novio», *Acción*, 28 de abril 1968.
— «*La vita breve*, di J. C. O.», *L'Espresso* (Roma), 17 gennaio 1971.
— «Las palabras del amor», *Análisis* (Buenos Aires), 4-10 agosto de 1970. (Sobre *Juntacadáveres*.)
— «El acabóse: *Juntacadáveres*, por J. C. O.», *Primera Plana* núm. 120, 23 de febrero de 1965, sin numerar (44 y 46). Reproducido con el título «Onetti en la Argentina», en *Acción*, 14 de marzo de 1965.
— «Onetti: triste, fané y descangayado», *Semana* (Caracas), 5-12 de diciembre de 1968, p. 28. (Sobre *Cuentos completos*.)
— «Prosa convincente y cabal arquitectura de un relato», *Clarín*, 14 de septiembre de 1967, 4.ª sección, p. 2. *(Cuentos completos.)*
— «*Raccattacadaveri* quasi paradosso», *L'adige* (Trento), 7 ottobre 1969.
— «Soledad en los espejos», *Panorama*, 4 de febrero de 1969. (Sobre *Novelas cortas completas*.)
— «The Santa María Saga», *The Times Literary Supplement* núm. 3.591, 25 december 1970, p. 1.509. Reseña de *Juntacadáveres* y de *Las trampas de Onetti*, de Aínsa.)
— «*The Shipyard*», *Kirkus Reviews*, vol. 36 (1 march 1968), pp. 288-89.
— «*Tierra de nadie*, por J. C. O.», *La Nación*, 2.ª sec., 13 de julio de 1941, p. 5.
— «Un grande scrittore sudamericano. Onetti: *La vita breve*», *L'Arena* (Verona), 28 gennaio 1971.
ANTONELLI, Edilio: «*Raccattacadaveri*, de J. C. O. Frugando nel fondo di una città uruguaiana», *Stampe Sera* (Torino), 26 settembre 1969.
ARGO: «J. C. O. *La vita breve*», *Il Matino* (Napoli), 11 febbraio 1971.
B., E.: «J. C. O. *Raccattacadaveri*», *Il Secolo XIX* (Genova), 1 ottobre 1969.
B., Ph.: «*Le Chantier*», *Nouvelles Littéraires* (París), 2 novembre 1967, p. 4. *(El astillero.)*
BARISANI, Blas: «El realismo materialista de J. C. O.», *Cuadernos del Sur* (Buenos Aires), año 6, núm. 63 (octubre de 1969), pp. 853-54.
BAZAN, Juan F.: «Onetti o el descubrimiento de la ciudad», en *La narrativa latinoamericana*. Asunción, Diálogo, 1970, pp. 67-70.
BEJARANO, Mariano: «Onetti: la identidad perdida», suplemento de *Imagen* núm. 65, 15-31 de enero de 1970, sin númerar (seis páginas).

BELTRAN GUERRERO, Luis: «Juntacadáveres», *El Universal*, 14 de septiembre de 1967, p. 4.

BENEDETTI, Mario: «Prólogo» a *Un sueño realizado y otros cuentos*. Montevideo, núm. 1.951, p. 7-14.

— «La aventura del hombre. Culmina con su reciente novela la obra literaria de J. C. O.», *La Mañana*, 26, 27 y 28 de octubre de 1961. (Sobre *El astillero*.)

— «Brinda en sus cuentos J. C. O. una concentración de versión de la soledad del hombre», *La Mañana*, 14 y 15 de noviembre de 1962.

— «J. C. O. y la aventura del hombre», *Literatura uruguaya del siglo XX*. Montevideo, Alfa, 1963, pp. 76-95. También en *Puente* núm. 1 (otoño de 1963), pp. 133-145.

— «*Juntacadáveres:* una nueva apertura», *La Mañana*, 20 de agosto de 1965, p. 10. Reproducido en *Casa de las Américas* núm. 39 (1966), pp. 143-145.

— «J. C. O. y la aventura del hombre», 'La cultura en Méjico', suplemento de *Siempre* núm. 342, 4 de septiembre de 1968, pp. 2-6 (artículo definitivo). Lo vuelve a publicar (parcialmente) como prólogo de la edición cubana de *El astillero*, en la 2.ª ed. de *Literatura uruguaya del siglo XX* (1969) y en Angel Flores y Raúl Silva Cáceres, eds.: *La novela hispanoamericana actual*. Nueva York, Las Américas, 1971, pp. 73-90.

BEVILACQUA, Alberto: «L'uruguaiano maledetto», *Oggi*, Milano, 29 ottobre 1969, p. 155. (Sobre *Juntacadáveres*.)

BIANCHINI, Angela: «Il romanzo sudamericano alla scoperta delle città. Un'opera suggestiva dell'uruguaiano J. C. O.», *La Stampa* (Torino), 19 ottobre 1969. (Sobre *Juntacadáveres*.)

— «La'nera concentrazione di Onetti. *La vita breve*», *La Stampa* (Torino), 31 diciembre 1970.

BLANCO AMOR, José: «Revaloración de Onetti», *La Nación*, 3.ª sec., 9 de febrero de 1969, p. 3.

BLENGINO, Vanni: «Il mondo di Onetti», *Rinascita* (Roma), 30 gennaio 1970.

BOLLO, Sarah: *Literatura uruguaya 1807-1965*. Tomo II, Montevideo, Ediciones Orfeo, 1965, pp. 151-53.

BONNEFOY, Claude: «Une ville toute rouillée», *Le Nouvel Observateur* (Paris), 13 décembre 1967. (Sobre *El astillero*.)

BONURA, Giuseppe: «Incontro con lo scrittore J. C. O. Tutti noi consociano la città que non c'è», *Avvenire* (Bologna), 1 ottobre 1969. (Sobre *Juntacadáveres*.)

BORDELOIS, Yvonne A.: «J. C. O. *Tan triste como ella*», *Cuadernos* (París), núm. 98 (1965), pp. 85-86.

BOSCO, María Angélica: «El astillero», *Ficción* núms. 33-34, septiembre-diciembre 1961, p. 202.

BRIANTE, Miguel: «Onetti o el ritual de la mestría», *Confirmado*, 3 de octubre de 1968, p. 52. (Sobre *Novelas cortas completas*.)

BRUSHWOOD, John S.: «To Play the Game is to Live», *The Kansas City Star*, 8 de junio de 1968, p. 8D. Reproducida en *Review '68* (1969), páginas 60-61. (Reseña de *El astillero*.)

BUENO, Salvador: «Juntacadáveres», *Sin Nombre* núm. 3 (1971), pp. 90-93.

— «*Juntacadáveres.* ¿Novela social?», *Indice*, 1-15 de febrero de 1971, pp. 61-62.

CABRERA, Vicente: «Yvonne Perier Jones. *The Formal Expression of Meaning in J. C. O.'s Narrative Art.*», *Inter-American Review of Bibliography*, vol. XXIII, núm. 1 (enero-marzo de 1973), pp. 107-109. (Reseña.)

CANO GAVIRIA, Ricardo: «De Brausen a Onetti», *Cuadernos para el Diálogo* (Madrid) núm. 69 (junio de 1969), pp. 43-44.

CAMPOS, Jorge: «J. C. O. y su *Juntacadáveres*», *Insula* núm. 286, septiembre de 1970, p. 11.

— «Los mundos de Onetti», *Insula* núm. 299, octubre de 1971, p. 11. (Sobre las *Obras completas*.)

CARNEY, Edumund J.: *The Short Novel in Contemporary Latin American Literature*. Tesis doctoral inédita. University of Illinois, 1971. (Sobre *La cara de la desgracia*, pp. 121-128.)

CARRILLO, Bert B.: *The Alienated Hero in Four Contemporary Spanish American Novels.* Tesis doctoral inédita. University of Arizona, 1970. (Sobre *El astillero,* pp. 48-81.)
CARTARON, Luciano: «J. C. O.», *Región* (Oviedo), 7 de junio de 1970. (Sobre *Juntacadáveres.*)
CASEY, Calvert: «J. C. O. y *El astillero*», *Casa de las Américas* núm. 26 (octubre-noviembre de 1964), pp. 117-119.
CASTELLANOS, Rosario: «Una proposición. *Cuentos completos,* de J. C. O.», *Visión* (Méjico), 14 de marzo de 1969, p. 55.
CASTIEL, Dionisio: «Onetti: *Juntacadáveres*», *Hispania,* vol. 54, núm. 1 (marzo 1971), pp. 209-10.
CASTILLO, Alvaro: «Hacia Onetti», *Cuadernos Hispanoamericanos* núm. 276 (junio de 1973), pp. 528-543.
CASTILLO, Guido: «Muerte y salvación en Santa María», *El País,* 28 de enero de 1962, p. 6. (Sobre *El astillero).*
CHRZANOWSKI, Joseph A.: «La incomunicación, síntoma de enajenación en las novelas de J. C. O.», *Maldoror* núm. 9 (1973), pp. 49-54.
COMIN, Alfonso C.: «Contra *Marcha* y Onetti», *Cuadernos para el Diálogo* (Madrid), marzo de 1974, p. 58.
CONCHA, Jaime: «Conciencia y subjetividad en *El pozo*», *Estudios Filológicos de la Universidad Austral de Chile* (Valdivia) núm. 5 (1969), páginas 197-228.
— «J. C. O.: *El pozo*», *Anales de la Universidad de Chile,* año CXXIV, número 139 (julio-septiembre de 1966), p. 238-39.
— «J. C. O.: *Para esta noche*», *Anales de la Universidad de Chile,* año CXXIV, núm. 140 (octubre-diciembre de 1966), pp. 248-52.
— «Sobre *Tierra de nadie,* de J. C. O.», *Atenea* núm. 417 (julio-septiembre de 1967), pp. 173-97.
— «*The Formal Expression of Meaning in J. C. O.'s Narrative Art.* By Yvonne Perier Jones», *Hispanic Review,* vol. 42, núm. 3 (Summer 1974), páginas 355-357.
— «Un tema de Juan Carlos Onetti», *Revista Iberoamericana* núm. 68 (mayo-agosto de 1969), pp. 351-63.
CONTE, Rafael: *Lenguaje y violencia. Introducción a la nueva novela hispanoamericana.* Madrid, Al-Borak, s. f. (1972), pp. 121-131.
CORDELLI, Franco: «*Raccattacadaveri,* di Onetti», *Avanti* (Roma-Milano), 4 ottobre 1969.
CORNEJO POLAR, Jorge: «*El astillero* o la desesperanza total», *Eco* (Arequipa), 6 de abril de 1969.
CORTAZAR, Julio: «El pueblo Onetti», *Cuadernos para el Diálogo,* mayo de 1974.
COTELO, Rubén: «Arquetipo de la pareja viril», *El País,* 14 de agosto de 1966. (Sobre *Jacob y el otro.)*
— «El guardián de su hermano», *El País,* 12 de diciembre de 1960. (Sobre *La cara de la desgracia.)*
— *El pozo,* justo ahora», *El País,* 29 de agosto de 1965, p. 8.
— «Humor y desesperación en J. C. O.», *El País,* 27 de agosto de 1962. (Sobre *El infierno tan temido.)*
— «Muchacha y mujer», *El País,* 16 de febrero de 1964. (Sobre *Tan triste como ella.)*
— «Realidad y creación en la última novela de Onetti», *El País,* 18 de octubre de 1959. (Sobre *Una tumba sin nombre.)*
CRESTA DE LEGUIZAMON, María Luisa: «Una novela uruguaya», *Libros Selectos* (México) núm. 24 (15 de enero de 1965), pp. 13-20. (Sobre *La cara de la desgracia.)* Recogido en *Aproximaciones,* Córdoba (Argentina), Taller Editor de la Universidad Nacional, 1971, pp. 57-63.
DARINO, Eduardo: «El submundo existencial», *Comentarios Bibliográficos Americanos* (Montevideo), vol. II, núm. 9 (septiembre-octubre de 1970), pp. 25-26.
DAVALOS, Baica: «La ciudad creada en el peligro», *Juntacadáveres, Zona Franca* (Caracas), año III, núm. 44 (abril de 1967), pp. 51-53.
DEREDITA, John: «Fernando Aínsa. *Las trampas de Onetti*», *Books Abroad,* vol. 45, núm. 3 (Summer 1971), p. 482. (Reseña.)

DEREDITA, Jhon: «The Shorter Works of J. C. O.», *Studies in Short Fiction*, vol. VIII, núm. 1 (Winter 1971), pp. 112-122.
— «El lenguaje de la desintegración: notas sobre *El astillero*, de Onetti», *Revista Iberoamericana* núm. 76-77 (julio-diciembre 1971 , pp. 651-665.
— «El doble en dos cuentos de Onetti», en Enrique Pupo-Walker, ed., *El cuento hispanoamericano ante la crítica*. Madrid, Editorial Castalia, 1973, pp. 150-164. (Sobre «Un sueño realizado» y «Bienvenido, Bob».)
DIAZ, José Pedro: «De su mejor narrativa», *Marcha*, 14 de octubre de 1960, p. 23. (Sobre *La cara de la desgracia*.)
— «J. C. O. Un ciclo onírico», *Marcha* núm. 1.077, 29 de septiembre de 1961, p. 21. (*El astillero*.)
— «Otros prosistas de hoy», *Marcha* núm. 1.196, 6 de marzo de 1964, p. 28. (Sobre *Tan triste como ella*.)
DIEZ, Luis Alfonso: «Aproximación a J. C. O.», *Revista de Occidente* número 93 (diciembre de 1970), pp. 367-378.
— «*La novia robada*, relato inédito de J. C. O.», *Nueva Narrativa Hispanoamericana*, vol. 1, núm. 2 (septiembre de 1971), pp. 185-195.
— «Onetti: revaloración de un gran novelista», *El Norte de Castilla*, 3 de enero de 1971, p. 17.
DONOSO, José: Prólogo a *El astillero*. Madrid, Salvat Editores, con la colaboración de Alianza Editorial, 1970, pp. 11-15.
DONOSO PAREJA, Miguel: *Juntacadáveres, El Día* (México), 12 de abril de 1967.
DUFOUR, Jean-Marc: «*Trousse-Vioques*, par J. C. O.», *Nouvelles Littéraires*, 27 Août 1970, p. 5 (*Juntacadáveres*.)
ENGLEKIRK, John E., y RAMOS, Margaret M.: *La narrativa uruguaya. Estudio crítico-bibliográfico*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1967, pp. 93-94 y 225-26.
EYZAGUIRRE, Luis Bernardo: *El héroe en la novela hispanoamericana del siglo XX*. Tesis doctoral inédita. Yale University, 1970. (*El astillero*, páginas 396-398.)
— «*Rayuela: Sobre héroes y tumbas* y *El astillero*: búsqueda de la identidad individual en la novela hispanoamericana contemporánea», *Nueva Narrativa Hispanoamericana*, vol. II, núm. 2 (septiembre de 1972), páginas 101-118.
FELL, Claude: «Le monde turbulent d'Onetti», *Le Monde*, 17 décembre 1971, p. 18. (Sobre *La vida breve*.)
FIGUEIRA, Gastón: «J. C. O.: *Tierra de nadie*», *Books Abroad*, vol. 17, número 3 (Summer 1943), pp. 265-266.
FLORES, Angel: *The Literature of Spanish America*, vol. VI, Nueva York, Las Américas Publishing Co., 1967, pp. 259-60.
FORASTIERI BRASCHI, Eduardo: «J. C. O. y la perfecta imperfección», *Sin nombre*, vol. II, núm. 2 (1971), pp. 72-81. (Sobre *La casa en la arena*.)
FOSTER, David William: «Cuentos completos», *Books Abroad*, vol. 42, número 2 (Spring 1968), pp. 244-45.
FRANCO, Jean: *An Introduction to Spanish-American Literature*. Cambridge (Inglaterra), The University Press, 1969, pp. 310 y 330-332.
— *The Modern Culture of Latin America. Society and the Artist*. Nueva York, Frederick A. Praeger Publ., 1967, pp. 200 y 245-46.
FRANCO, Jean, ed.: *The Penguin Companion to American Literature*. Nueva York, McGraw, 1971, pp. 358-59.
FRESSARD, Jacques: «La vie comme un songe», *La Quinzaine Littéraire*, 1-15 noviembre 1967, p. 14. (Sobre *El astillero*.) Reproducido en *Marcha* núm. 1.381, 1 de diciembre de 1967, p. 29, con el título *Onetti en Francia*.
FUENTE, Albert de la: «La estructura de la novela de J. C. O.: *Juntacadáveres*», *Revista Iberoamericana* núm. 79 (abril-junio de 1972), pp. 263-77.
GALLAGHER, David: «The Exact Shade of Gray», *The New York Times Book Review*, 16 junio 1968, pp. 4-5. Recogido en *Review'68* (1969), pp. 58-60. (Sobre *El astillero*.)
GASCA, Argelio: «Breves y harapientas notas sobre J. C. O.», *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excélsior* (México), 23 de agosto de 1970.

GERTEL, Zunilda: *La novela hispanoamericana contemporánea.* Buenos Aires, Editorial Columba, 1970, pp. 83-88. (Sobre *El pozo.)*
GHIANO, Juan Carlos: «El mundo narrativo de Onetti», *La Nación,* 11 de abril de 1971, 3.ª sección, p. 2. (Sobre las *Obras completas.)*
— «Los adioses», *Oeste,* año X, núms. 18-20 (enero-marzo de 1955), páginas 37-38.
— «J.C.O. y la novela», *Ficción* núm. 5 (1957), pp. 247-253.
GIBBS, Beverly, J.: «Ambiguity in Onetti's *El astillero*», *Hispania,* vol. 56, Special Issue (april 1973), pp. 260-69.
GIORDANO, Jaime: «El nivel de la escritura en la narrativa hispanoamericana contemporánea», *Nueva Narrativa Hispanoamericana,* vol. IV, número doble (enero-septiembre de 1974), pp. 307-344. (Sobre *El astillero,* pp. 334-35.)
GOIC, CEDOMIL: *Historia de la novela hispanoamericana.* Valparaíso, Ediciones universitarias de Valparaíso, 1972, pp. 229-35. (Sobre *La vida breve.)*
— «Estructura de la novela hispanoamericana contemporánea», *Anales de la Universidad del Norte* (Chile) núm. 7 (1969), pp. 43-53. (Sobre Onetti, pp. 45-46 y 48.)
GOODSELL, James Nelson: «Symbolic Figures in an Empty Landscape. *The Shipyard,* by J.C.O.», *Christian Science Monitor,* vol 60, 8 October 1968, p. CI.
GORTARI, Carlos: *Literatura hispanoamericana.* Madrid, Doncel, 1971, páginas 104-105.
GRANDE, Félix: «J. C. O. y una escenografía de obsesiones», *Cuadernos Hispanoamericanos* núm. 234 (junio de 1969), pp. 710-720. (Sobre *La vida breve.)*
— «Con Onetti», *Plural* núm. 2 (noviembre de 1971), pp. 13-16. Una versión abreviada con el título «Onetti: un salmo exasperado», en *Ercilla* número 1.935, 16-22 agosto 1972, pp. 34-36.
— «Solzhenitsyn y Onetti. Doble o nada», *Cuadernos para el Diálogo* número 169, marzo de 1974, p. 57.
GRAVINA, Alfredo: «J.C.O.: *Los adioses»*, *La Mañana,* 14 de enero de 1971.
G., L. [Luis Gregorich]: «*La vida breve, Diccionario de la literatura universal* (bajo la dirección de Roger Pla). Buenos Aires, Muchnik Editores, 1966, p. 439.
GUILLE-BATAILLON, Laure: «*La vie brève,* piedra angular de la literatura», *Marcha,* 7 de abril de 1972, p. 31. (Trad. del prólogo de la edición francesa de *La vida breve.)*
GUILLEN TAPIA, Orlando: «J. C. O.: *Tierra de nadie», La Palabra y el Hombre* (México) núm. 45 (enero-marzo de 1968), pp. 197-198.
HANCOCK, Joel C.: «Psychopathic Point of View: J.C.O.'s *Los adioses», Latin American Literary Review,* vol. II, núm. 3 (Fall-Winter 1973), páginas 19-29.
HARSS, Luis, y DOHMANN, Bárbara: *Los nuestros.* Buenos Aires, Sudamericana, 1966, pp. 214-251. En inglés: *Into the Mainstream. Conversations with Latin-American Writers.* New York, Harper and Row, 1967, páginas 173-205.
HAYDEN, Rose Lee: *An Existential Focus on Some Novels of the River Plate.* East Lansing, Mich.: Michigan State University, 1973. (Sobre Mallea, Sábato, Mazzanti y Onetti.)
HERNANDEZ, Caracé: «J. C. O.: "Pistas para sus laberintos", *Mundo Nuevo* núm. 34 (abril de 1969), pp. 65-72.
HIERRO GAMBARDELLA, Luis: «Un mundo de sombras y penumbras», *Acción,* 10 de septiembre de 1961. (Sobre *El astillero.)*
«Homenaje a Onetti», *La Opinión* (Buenos Aires), 17 de febrero de 1974, pp. 8-11. (Testimonios de María Esther Gilio, Zelmar Michelini, Jorge Ruffinelli e Idea Vilariño.)
IRBY, James E.: «Aspectos formales de *La vida breve,* de J.C.O.», en Carlos H. Magis, ed., *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas.* México, el Colegio de México, 1970, pp. 453-460.

IRBY, James E.: *La influencia de William Faulkner en cuatro narradores hispanoamericanos.* México, edición mimeográfica, 1956, pp. 75-109. Reproducido (parcialmente) con el título «La influencia de William Faulkner en Onetti», *Marcha* núm. 890, 29 de noviembre de 1957, pp. 28-29.

JARAMILLO LEVI, Enrique: «Ambigüedades temáticas en el cuento *Bienvenido, Bob,* de J. C. Onetti», *Nueva Narrativa Hispanoamericana,* volumen IV, número doble (enero y septiembre de 1974), pp. 357-360.

L., M. A. [Mario A. Lancelotti]: *El astillero, Sur* núm. 275 (marzo-abril de 1962), pp. 101-102.

LADEVEZE: «Expresión y lenguaje en J. C. O.», *Nuevo Diario* (España), 10 de mayo de 1970. (Sobre *Juntacadáveres.)*

LATCHAM, Ricardo A.: *Antología del cuento hispanoamericano contemporáneo.* Santiago, Zig Zig, 1958, pp. 56-57 y 428.

— «Una tumba sin nombre», *La Nación* (Santiago de Chile), 4 de octubre de 1959. Reproducido en *El País,* 8 de noviembre de 1959, con el título «El libro de J. C. O.». Incorporado a *Carnet crítico.* Montevideo, Alfa, 1962, pp. 123-128. Véanse también en el mismo libro las pp. 117-122 *(Un sueño realizado y otros cuentos)* y las pp. 167-168 *(La cara de la desgracia).*

LAURENZI, Livio: «J. C. O.»: *Raccatacadaveri», Il Ragguaclio librario* (Milano), diciembre 1969.

LEAL, Luis: *Breve historia de la literatura hispanoamericana,* Nueva York, Alfred A. Knoph, 1971, pp. 279-280 y 328-329.

— *Historia del cuento hispanoamericano.* México, Ediciones de Andrea, 1966, p. 126.

LERNER, Elisa: *Juntacadáveres, Revista Nacional de Cultura* núm. 180 (abril-mayo-junio de 1967), pp. 87-89.

LEVIN, Alberto: «*Cuentos completos* del uruguayo J. C. O.», La Opinión (Buenos Aires), 27 de abril de 1974, p. 16.

LOPEZ RUBIO, Juvenal: «Onetti, un novelista del sino», *Imagen* núm. 35, 15-30 de octubre de 1968, p. 4. (Sobre *Novelas cortas completas.)*

LOZA AGUERREBERE, Rubén; COSSE, Rómulo, y BEOVIDE, Argimiro: «A treinta años de *El pozo», La Unión* (Minas, Uruguay), 14 de octubre de 1969.

LUCHTING, Wolfgang A.: «Lectura crítica de *Los adioses.* El lector como protagonista de la novela», *Marcha* núm. 1.497, 12 de junio de 1970, pp. 14-15. Reproducido en *Proceedings: Pacific Northwest Conference of Foreign Languages,* XXI (1970), pp. 178-86. En la cuarta edición de *Los adioses* (Montevideo, Arca, 1970) y en *Nueva Narrativa Hispanoamericana,* vol. I, núm. 2 (septiembre de 1971, pp. 175-184).

LUZI, Mario: «L'asceta del peccato», *Corriere della Sera* (Milano), 9 noviembre 1969. (Sobre *Juntacadáveres.*)

— «Onetti e il 'boom' dei sudamericani. Eterno presente», *Corriere della Sera, 21 gennaio 1971.* (Sobre *La vida breve.)*

M., C.: «*Obras completas* de J. C. O.», *El Cronista Comercial* (Buenos Aires), 23 de diciembre de 1970.

M., F.: «J. C. O.: *La vita breve», Giornale di Vicenze* (Vicenza), 3 de diciembre de 1970.

M., T. E. [Tomás Eloy Martínez]: «El jardín de las desdichas. Onetti: *Cuentos completos», Primera Plana,* 17 de octubre de 1967, pp. 54-55.

MACHADO, Alvaro Manuel: «Onetti, l'homme sans qualités», *Magazine Littéraire,* septiembre 1970, p. 43. (Sobre *Juntacadáveres.)*

MAGALLANES, Juan Mario: «Sobre el concurso de novela», *Marcha* núm. 88, 14 de marzo de 1941, p. 5. (Sobre *Tiempo de abrazar.)*

MAGGI, Carlos: «Retrato de J. C. O.», *Marcha* núm. 1.070, 11 de agosto de 1961, p. 28. Reproducido en *Gardel, Onetti y algo más.* Montevideo, Alfa, 1964, pp. 84-88.

MALLEA ABARCA, Enrique: «Dos novelistas jóvenes», *Nosotros,* año VI, número 66 (1941), pp. 307-317. (Sobre Bernardo Verbitsky y *Tierra de nadie,* de Onetti, pp. 313-317.)

MAMEREM, Gerardus van: *La vida breve, La Gaceta* (Tucumán), 29 de diciembre de 1969.

MANJARREZ, Héctor: «Onetti: el infierno son los demás, que soy yo mismo», *¡Siempre!* núm. 538, 31 de mayo de 1972.
MARQUEZ, Carmen: «Esbjerg es la soledad. Análisis crítico de un cuento de J. C. O.», *Imagen* núm. 71, 31 de octubre-noviembre de 1972, segundo cuerpo, p. 5.
MARRA, Nelson: «Santa María, ciudad-mito en la literatura de Onetti», *Temas* (Montevideo) núm. 6 (abril-mayo de 1966), pp. 32-34.
MARTIN, José Luis: *Literatura hispanoamericana contemporánea.* Río Piedras, P. R., Editorial Edil, 1973, pp. 322-23.
MARTINEZ CARRIL, M.: «Onetti, acaso la liberación», *La Mañana,* 12 de abril de 1966.
MARTINEZ MORENO, Carlos: «Una novela rioplatense. *Tierra de nadie,* de J. C. O.», *Alfar* (Montevideo) núm. 80, año XX (1942), sin numerar, páginas 49-52.
MARTINI, Juan Carlos: «J. C. O. o escribir en Latinoamérica», *Macedonio* (Buenos Aires) núm. 8 (primavera 1970), pp. 33-36.
MERCIER, Lucien: «J. C. O. en busca del infierno», *Marcha* núm. 1.129, 29 de noviembre de 1962, pp. 30-31. (Sobre *El infierno tan temido.)*
MONDEJAR, Publio L.: «J. C. O. o la salvación por la literatura», *Artes y Letras* (España) núm. 12, 29 de agosto de 1970, p. 10.
MORICK: «Il pelo nell'uovo», *Il Mattino* (Napoli), 29 gennaio 1970. (Sobre *Juntacadáveres.)*
MUSSELWHITE, David: «El astillero en marcha», *Nuevos Aires* (Buenos Aires) núm. 11 (1973), pp. 3-15.
ORTEGA, Julio: «Modernidad narrativa», *Nueva Narrativa Hispanoamericana,* vol. II, núm. 1 (enero de 1972), pp. 205-207. (Sobre las *Obras completas.)*
— «El *boom* o el *crack*», *Expreso* (Lima), 29 de diciembre de 1968.
OTERO, Esteban: «Culminación de un narrador», *Marcha* núm. 990, 18 de diciembre de 1959, p. 30. (Sobre *Una tumba sin nombre.)*
OVIEDO, José Miguel: «J. C. O.: una sórdida inmersión en el mal», suplemento dominical de *El Comercio,* 8 de mayo de 1966. Reproducción en *Hechos* (Montevideo), 24 de diciembre de 1966. (Sobre *Juntacadáveres.)*
— «Onetti, maestro del cuento», suplemento dominical de *El Comercio* (Lima), 14 de diciembre de 1969. *(Cuentos completos.)*
P., O.: *Cuentos completos,* La Prensa, 27 de abril de 1969.
P. G., O. [Omar Prego Gadea]: «Onetti y su clave», *El Diario* (Montevideo), 15 de agosto de 1965, p. 3.
PACHECO, José Emilio: «Presentación» al disco dedicado a Onetti, Colección «Voz Viva de América Latina», Universidad Nacional Autónoma de México, 1967, pp. 1-5.
PALACIOS, Antonia: «J. C. O.: *Los adioses», Imagen* núm. 2, 1967, p. 19.
PAMPERO [Enrique Estrázulas]: «Onetti», semanario *Opinión Nacionalista* (Montevideo), año I, núm. 6, 27 de julio de 1972, p. 23.
POLLMANN, Leo: *Der Neue Roman in Frankreich und Lateinamerika.* Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag, 1968, pp. 58-63 y 94-98. Trad. española: *La nueva novela en Francia y en Iberoamérica.* Madrid, Gredos, 1971, pp. 83-89 y 133-136.
PREGO GADEA, Omar: «J. C. O., un solitario», *Tribuna* (Montevideo), año I, núm. 11, 18 de octubre de 1959.
PRIOR, Aldo: *Los adioses, Sur* núm. 230 (septiembre-octubre de 1954), páginas 110-111.
PUCCINI, Darío: «*Raccattacadaveri.* Amaro e ambiguo il libro de Onetti», *Paese Sera* (Roma), 23 gennaio 1970.
R., M.: «Ritorno al naturalismo simbolico in un'opera del paragualano *(sic!)* J. C. O., *Raccattacaveri», L'Unità* (Roma), 1 ottobre 1969.
RAMA, Angel: «El largo viaje de J. C. O.», *Marcha* núm. 1.073, 1 de septiembre de 1961, pp. 22-23. (Sobre *El astillero.)*
— «*Juntacadáveres,* de Onetti. Con sus mejores páginas», *Marcha* núm. 1.251, 23 de abril de 1965, p. 31.
— «Lo que va de ayer a hoy», *Marcha* núm. 1.220, 2.ª sección, 28 de agosto de 1964, pp. 2-9. Especialmente «Historia del año 1939», pp. 5-6.
— «Origen de un novelista y de una generación literaria», en *El pozo,* 2.ª ed., Montevideo, Arca, 1965, pp. 57-111.

RAMA, Angel: «Testimonio, confesión y enjuiciamiento de veinte años de historia literaria y de nueva literatura uruguaya», *Marcha* núm. 966, 3 de julio de 1959, p. B-18.

RAMA, Angel; FREITAS, Gonzalo, y TRAJTENBERG, Mario: «Los premios literarios 1960», *Marcha* núm. 1.083, 10 de noviembre de 1961, p. 29. (Sobre *La cara de la desgracia.)*

RODRIGUEZ MONEGAL, Emir: Para esta noche, *Marcha* núm. 222, 18 de febrero de 1944, p. 14.

— «J. C. O. y la novela rioplatense», *Número,* año III, núms. 13-14 (marzo-junio de 1951), pp. 175-188. (Sobre *La vida breve.)*

— «Los cuentos de Onetti», *Marcha* núm. 646, 7 de noviembre de 1952, p. 14. (Sobre *Un sueño realizado.)*

— «Una o dos historias de amor. *Los adioses,* por J. C. O.», *Marcha,* núm. 744, 10 de diciembre de 1954, pp. 14-15. También en *Número,* año VI, núm. 26 (marzo de 1955, pp. 107-109.

— «*El astillero,* fragmento de un mundo propio», *Repórter* (Montevideo) número 25, 2 de octubre de 1961, p. 30.

— *Narradores de esta América.* Montevideo, Alfa, s. f. (1962), pp. 155-188. Recoge artículos anteriores.

— «Los psicodramas de J. C. O.», *El País,* 7 de enero de 1963, p. 7. (Sobre los cuentos.)

— «La fortuna de Onetti», *El País,* 6 de septiembre de 1964.

— «Una forma del fragmentarismo», *El País.* 16 de mayo de 1965. (Sobre *Juntacadáveres.)*

— «The New Novelists», *Encounter,* vol. XXV, núm. 3, septiembre 1965, páginas 97-109. Sobre Onetti, pp. 98 y 108-109. En español: «La nueva novela latinoamericana», en *La novela hispanoamericana,* Ed. de Juan Loveluck. Santiago, Editorial Universitaria, 1969, pp. 337-355.

— *Literatura uruguaya del medio siglo.* Alfa, 1966, pp. 221-260. (Reproduce ensayo incluido en *Narradores de esta América* y agrega «La fortuna de Onetti».)

— «Onetti, tierra aún incógnita», *Papeles* (Caracas) núm. 5 (noviembre-diciembre de 1967), pp. 23-29. Reproducido en *Temas* núm. 15 (enero-febrero-marzo de 1968), pp. 18-22, con el título «Anacronismo de Onetti».

— «Onetti o el descubrimiento de la ciudad», *Capítulo Oriental* núm. 28 (1968), pp. 433-447. (Refundición de artículos anteriores.)

— «Prólogo» a *Obras completas* de J. C. O., México, Aguilar, 1970, páginas 9-41. (Nueva refundición.)

RODRIGUEZ ALMODOVAR, Antonio: *Lecciones de narrativa hispanoamericana, Siglo XX.* Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1972, pp. 35-36 y 45.

RUFFINELLI, Jorge: «Onetti en cuatro tiempos», *Marcha,* 18 de diciembre de 1970, p. 23.

— «Un cuento secreto de J. C. O.», *Latinoamericana* (Buenos Aires) núm. 1 (diciembre de 1972), pp. 47-50. («Convalecencia».)

— «La ocultación de la Historia en *Para esta noche,* de J. C. O.», *Nuevos Aires* núm. 9 (diciembre de 1972-enero-febrero de 1973), pp. 23-38. También en *Nueva Narrativa Hispanoamericana,* vol. III, núm. 2 (septiembre de 1973), pp. 145-159.

— «De la violencia y otras enajenaciones», *Marcha* núm. 1.639, 13 de abril de 1973, p. 29. (Sobre *La novia robada.)*

— «Onetti y su novela perdida», *Eco,* tomo XXVI-4, núm. 154 (1973), páginas 193-208. (Sobre *Tiempo de abrazar.)*

— «Onetti antes de Onetti», prólogo a *Tiempo de abrazar y los cuentos de 1933 a 1950.* Montevideo, Arca, 1974, pp. IX-LIV. Una versión abreviada en *Marcha* núm. 1.661, 23 de noviembre de 1973, pp. 28-29.

— «Prólogo» a *Cuentos completos.* Buenos Aires, Editorial Corregidor, 1974, pp. 7-18.

— «Quién es Juan Carlos Onetti», *La Palabra y el Hombre,* nueva época, núm. 9 (enero-marzo de 1974), pp. 3-8.

— «En busca del origen perdido», *La Vida Literaria* (México), 1974, por aparecer. (Sobre *La muerte y la niña.)*

SAAD, Gabriel: «Prólogo» a *Jacob y el otro. Un sueño realizado y otros cuentos.* Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1965, pp. 7-14.

SANCHEZ, Luis A.: *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana,* 2.ª ed. Madrid, Gredos, 1968, pp. 258-59 y 543.

SANCHEZ CORTES, Diego: «Verbitsky, Onetti: el hombre urbano, el hombre universal», *Contorno* núms. 5-6 (septiembre de 1955), pp. 35-36.

SANCHEZ REBOREDO, José: «*El infierno tan temido,* de J. C. O.», *Cuadernos Hispanoamericanos* núm. 261 (marzo de 1972), pp. 602-610.

SANCHEZ RIVA, Arturo: «El concurso 'Ricardo Güiraldes': *Tierra de nadie,* por J. C. O.», en *De hombres y libros.* Buenos Aires, Editorial Futuro, 1966, pp. 22-23.

SCHWARTZ, Kessel: *A New History of Spanish American Fiction,* vol. II, Coral Gables, University of Miami Press, 1971, pp. 169-173.

SILVA, Clara: «Media vuelta de tuerca. *Los adioses*», *El País,* 13 de diciembre de 1970, p. 2.

SOLERO, F. J.: «J. C. O.: *La vida breve*», *Sur* núm. 199 (junio de 1951), páginas 69-71.

SOSNOWSKI, Saúl: *The Shipyard,* by Onetti», *Best Sellers* (Univ. of Scranton, Pa.), vol 28 (1 June 1968), pp. 103-104.

SOTO APARICIO, Fernando: «Rea'idad extraña», *El Espectador* (Bogotá), 15 de agosto de 1970. (Sobre *Juntacadáveres.)*

SUAREZ ALBA, Alberto: «*Juntacadáveres:* Onetti completa su trilogía», *Norte Express* (Vitoria, España), 26 de junio de 1970.

T. F., D. [Danubio Torres Fierro]: «Onetti en Aguilar», *La Mañana,* 22 de octubre de 1970.

T., M.: «Onetti: un sueño realizado», *Confirmado,* 15 de junio de 1967, páginas 66-68. (Sobre *Tierra de nadie, Jacob y el otro* y *Un sueño realizado.)*

THOMPSON, Laurence S.: «Onetti. *The Shipyard*», *Library Journal,* vol. 93 (August 1968), p. 2.898.

TRILLO PAYS, Dionisio: «Tierra de nadie, de J. C. O.», Marcha núm. 109, 15 de agosto de 1941, p. 2.

UMBRAL, Francisco: «Juan Carlos Onetti», Ya (Madrid), 13 de junio de 1970. (Sobre *Juntacadáveres.)*

VANASCO, Alberto: «En torno a *Los adioses*», *La Gaceta* (Tucumán), 19 de octubre de 1954.

— «J. C. O.: *Los adioses, Histonium,* año XVI, núm. 188 (enero de 1955), página 61.

VANDERCAMMEN, Edmond: *Le Chantier, Le Soir,* 23 de febrero de 1967. *(El astillero.)*

VARGAS LLOSA, Mario: «Primitives and Creators», *The Times Literary Suplement* núm. 3-481, 14 de noviembre de 1968, pp. 1.287-88. Reproducido en *Marcha,* 10 y 17 de enero de 1969, con el título «Novela primitiva y novela de creación en América Latina». También en *Revista de la Universidad de México* núm. 10 (junio de 1969), pp. 29-36.

VERANI, Hugo J.: «En torno a *Los adioses,* de J. C. O., *Anales de la Universidad de Chile* núm. 145 (1968), pp. 35-57.

— «Los comienzos: tres cuentos de Onetti anteriores a *El pozo*», *Hispamérica* núm. 2 (1972), pp. 27-34.

— «J. C. O. y la creación literaria», *Memorias del XVI Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.* East Lansing, Michigan State University. (Por aparecer.)

— «J. C. O.: *Tiempo de abrazar* y los cuentos de 1933 a 1950», *Hispamérica* núm. 8, 1974. (Por aparecer.)

— «El universo narrativo de J. C. O.», en Joaquín Roy, ed., *La nueva narrativa hispanoamericana a examen.* Barcelona, Edicions 62 s. a. (Por aparecer.)

VIGORELLI, Giancarlo: «L'antico sorriso di J. C. O.», *Il Tempo (Roma),* ottobre 1969, p. 96.

VILANOVA, Angel: «Introducción al mundo narrativo de J. C. O.», *Cuadernos del Sur* (Bahía Blanca) núm. 11 (1971), pp. 315-330.

VIÑAS, David: «Tres novelistas argentinos *(sic)* por orden cronológico: Bernardo Verbitsky (1907), J. Carlos Onetti (1909), José Bianco (1915)», *Centro* (Buenos Aires) núm. 8 (julio de 1954), pp. 11-15.
— «Onetti: un novelista que se despide», *Contorno* núm. 3 (septiembre de 1954), p. 13.
VISCA, Arturo Sergio: «Trayectoria narrativa de Onetti», en *Antología del cuento uruguayo contemporáneo.* Montevideo, Universidad de la República, 1962, 243-248.
— «Desarraigo», *El País*, 29 de septiembre de 1963. (Sobre *El pozo.)*
— «La novela como pesadilla», *El País*, 24 de octubre de 1971, p. 3. (Sobre *Para esta noche.)*
— «Los que encendieron las lámparas. Felisberto [Hernández], Onetti, Morosoli». Suplemento «Ars», de *El País*, 27 de marzo de 1971, pp. 2-3. (Sobre *El pozo.)*
— «Onetti: 'Jacob y el otro'», *El País, 3 y 10 de diciembre de 1967.*
— «Panorama de la actual narrativa uruguaya», *Ficción* núm. 5 (1957), páginas 120-26.
— «Soledades rioplatenses», *Asir* (Mercedes, Uruguay) núm. 36 (octubre de 1954), pp. 21-29. (Sobre *El pozo.)*
— «Disparen sobre Onetti», *El País*, 17 de junio de 1973. (Reseña de Jorge Ruffinelli, ed., *Onetti.)*
VITALE, Ida: «Cuando los premios unen», *Marcha* núm. 1.091, 12 de enero de 1962, p. 30.
— «J. C. O.: *El invierno tan temido.* Dos cuentos rigurosos», *Epoca* (Montevideo), 2 de septiembre de 1962.
WÄBER, Gottfried: «J. C. O.: *La vida breve»*, Iberoromania (München), vol. II, núm. 2 (1970), pp. 134-149.
WALKER, John: «Fernando Aínsa: *Las trampas de Onetti», Hispania,* vol. 54, núm. 4 (diciembre 1971), pp. 976-77.
WEBB, Kenneth: *Los adioses, Books Abroad,* vol. XXIX, núm. 2 (Spring 1955), p. 212.
WIECK, Carl: «Deterioration of a Man, *The Courier (Louisville),* 15 September 1968. (Sobre *El astillero.)*
YANKAS, Lautaro: «Valores de la narrativa hispanoamericana actual», *Cuadernos Hispanoamericanos* núm. 236 (agosto de 1969), pp. 334-379. (Sobre *El astillero.)*
ZOLOTOREWSKY, Mirna: «Bienvenido, Bob», *La Palabra y el Hombre,* nueva época, núm. 5 (enero-marzo 1973), pp. 3-10.
ZUM FELDE, Alberto: «Aparición de J. C. O.», *Marcha* núm. 997, 12 de febrero de 1960, p. 23. (Sobre *El pozo.)*
— *Indice crítico de la literatura hispanoamericana. La Narrativa,* vol. II, México, Guaranía, 1959, pp. 463-68. Una versión más breve en *La narrativa en Hispanoamérica.* Madrid, Aguilar, 1964, pp. 347-53.

MENCIONES BREVES

Anónimo: «*Cuentos completos,* de J. C. O.», *El Mercurio* (Valparaíso), 29 de junio de 1969.
— «*Cuentos completos,* de J. C. O.», *Semana* (Caracas), 28 de noviembre-5 de diciembre de 1968.
— «Formidable Onetti», *Siete Días-Siete Libros* (Lima), 22 de junio de 1969. (Sobre *Cuentos completos* y *Novelas cortas completas.)*
— «J. C. O.: *Juntacadáveres», Cuadernos para el Diálogo* (Madrid) núm. 80, mayo de 1970.
— «J. C. Onetti», *Panorama* (Buenos Aires) núm. 138, 27 de enero de 1970. (Indice de personalidades.)
— «J. C. Onetti», *Ultimas Noticias* (Caracas), 3 de agosto de 1969. (Sobre *Recopilación de textos sobre J. C. O.)*
— «J. C. O.: *La vita breve», La Domenica del Corrière* (Milano), 10 de noviembre de 1970.

Anónimo: «J. C. O.: *Obras completas*», *La Mañana*, 1 de octubre de 1970, p. 9
— «J. C. O.: *Raccattacadaveri*», *Il Tempo* (Roma), 12 ottobre 1969.
— «*Juntacadáveres*», *Revista Olga* (Lima), 3 de julio de 1970.
— «Los libros recomendados: *Juntacadáveres, de Onetti*», *Soria, Hogar y Pueblo* (España), 8 de julio de 1970.
— «Onetti en francés», *Acción*, 14 de abril de 1972.
— «Onetti, Onetti, Onetti, O'Netty», *Acción*, 6 de noviembre de 1970. (Sobre las *Obras completas*.)
— «Por fin, *Juntacadáveres*», *El Correo de Andalucía*, 5 de junio de 1970.
— «Raccattacadaveri», *Domini e Libri*, Milán, octubre de 1969.
— «Southern Crosses», *The Times Literary Supplement* núm. 3-318, 30 de septiembre de 1965, pp. 867-68 (sobre la novela hispanoamericana; *El astillero* y *El infierno tan temido*, p. 867).
— «The Shipyard», *Publisher's Weekly*, vol. 193, núm. 12, 18 de marzo de 1968, p. 48.
— «Un mondo disperato», *Messagero Veneto. Udine*, 15 de noviembre de 1970 (sobre *La vida breve*).
— «Viene a España J. C. O.», *Pueblo, 17 de junio de 1970.*
ALDRICH, Earl M.: «La cara de la desgracia», *Handbook of Latin American Studies* núm. 25, Gainesville, University of Florida Press, 1963, p. 318. En el núm. 26, 1964, p. 170: «El astillero». En el núm. 28, 1966, pp. 272-73: «El infierno tan temido», «Juntacadáveres», «El pozo», «Tan triste como ella». En el núm. 30, 1968, p. 279: «Cuentos completos», «Jacob y el otro», «Tierra de nadie». En el núm. 32, 1970, p. 396: «Novelas cortas».
AUBRUN, Charles: *Histoire des Lettres Hispano-Americaines*. París, Lib. A. Colin, 1954, p. 206.
BELLINI, Giuseppe: *La letteratura ispano-americana dalle letterature precolombine ai nostri giorni*. Milán, Sansoni-Accademia, 1970, p. 419.
BRUGHETTI, Romualdo: «Una nueva generación argentina (1940-1950), *Cuadernos Americanos*, mayo-junio de 1952, pp. 261-281.
CASTELLI, Eugenio: *Tres planos de la expresión literaria hispanoamericana*. Santa Fe, Argentina, Colmegna, 1967, p. 82.
FERREIRA, Joao Francisco: *Capítulos de literatura hispanoamericana*. Porto Alegre, Fac. Fil. da U. R. G. S., 1959
FLESCA, Juan José: «Cuatro escritores uruguayos», *La Prensa*, 27 de septiembre de 1964, p. 4. (Reseña de *Tan triste como ella*.)
GANDARA, Carmen: «Vicisitudes de la novela», *Realidad*, vol. 5, núm. 13 (1949), pp. 32-41. (*Tierra de nadie*.)
GARCIA, Germán: *La novela argentina*. Buenos Aires, Sudamericana, 1952, página 214.
GRAMIGNA, Giuliano: «*La vita breve* e un'autobigrafia», *Corriere d'Informazione*. Milán, 14 de diciembre de 1970.
GUTIERREZ GIRARDOT, Rafael: «Modernidad y trivialización», *La Nación*, 4.ª sección, 28 de junio de 1970, pp. 1 y 3. (Sobre la novela hispanoamericana.)
LAATHS, Erwin: *Historia de la literatura universal*. Barcelona, Ed. Labor, 1967, página 757.
LATCHAM, Ricardo A.: «Perspectivas de la literatura hispanoamericana contemporánea», *Atenea* núms. 380-381, abril-septiembre de 1958, pp. 305-336 esp., pp. 333-34).
LEAL, Luis: *El cuento hispanoamericano*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967, pp. 46-47.
LEAVITT, Sturgis E.: «Tierra de nadie», *Handbook of Latin American Studies* número 7. Cambridge, Harvard University Press, 1942, p. 453.
LEGUIZAMON, Julio A.: *Historia de la literatura hispanoamericana*, vol. II, Buenos Aires, Editoriales Reunidas, S. A.; 1945, p. 473.
LEWALD, H. Ernest: «The 1965 Literary Scene in Argentina and Uruguay», *Books Abroad*. Spring, 1966, pp. 145-48.
LUZI, Mario: «Fantasie Spagnole», *Corriere della Sera*. Milán, 31 de diciembre de 1970. (Sobre *La vida breve*.)
MAGIS, Carlos Horacio: *La literatura argentina*. México: Editorial Pormaca, 1965, p. 305.

MELENDEZ, Concha: «La vida breve», *Handbook of Latin American Studies* número 16. Gainesville, University of Florida Press, 1953, pp. 221-22. En el núm. 17, 1954, p. 122: «Un sueño realizado y otros cuentos».
NEALE-SILVA, Eduardo: «Los adioses», *Handbook of Latin American Studies* número 22. Gainesville, University of Florida Press, 1960, pp. 263-64.
PASTOR, Miguel Angel: «Juntacadáveres de JCO», *El Norte de Castilla*, 9 de octubre de 1970.
PINTO, Juan: *Breviario de literatura argentina contemporánea*. Buenos Aires, Editorial La Mandrágora, 1958, p. 122.
SCHWARTZ, Kessel: *The Meaning of Existence in Contemporary Hispanic Literature*. Coral Gables, University of Miami Press, 1969, p. 23.
TORRES RIOSECO, Arturo: *Nueva historia de la gran literatura iberoamericana*, 3.ª ed., Buenos Aires, Emecé, 1960, p. 312.
VARGAS LLOSA: Mario: «La literatura es una forma de insurrección permanente», *Revista Nacional de Cultura* núm. 181 (julio-agosto-septiembre de 1967), pp. 99-102. Reproducido en *Mundo Nuevo* núm. 17, noviembre de 1967, pp. 93-95, con el título «La literatura es fuego» (*).

HUGO J. VERANI

University of California at Davis
Dpt. of Spanish
DAVIS, California 95616 (USA).

(*) En esta «Contribución a la bibliografía de Juan Carlos Onetti», preparada por nuestro colaborador Hugo J. Verani, no están incluidos, naturalmente, los trabajos que aparecen en el presente volumen del homenaje. *(N. de R.)*

CIECC-184/74 *

CONCURSO EN HOMENAJE A FRAY BARTOLOME DE LAS CASAS EN EL QUINTO CENTENARIO DE SU NACIMIENTO

EL CONSEJO INTERAMERICANO PARA LA EDUCACION, LA CIENCIA Y LA CULTURA

(Quinta reunión)

CONSIDERANDO:

Que este año se conmemora el medio milenio del nacimiento de fray Bartolomé de las Casas (1474-1566), misionero dominico, español, y obispo de Chiapas, México, llamado el Protector de los Indios o el Apóstol de las Indias por su apasionada e incansable defensa de los nativos del Nuevo Mundo;

Que su actuación empezó en Santo Domingo, donde fue ordenado sacerdote —Las Casas es el primer misacantano de América—, extendiéndose luego a Cuba, la región del Caribe y México;

Que abandonó el cargo de encomendero por considerarlo indigno y se convirtió en infatigable defensor de los indígenas, causando formidable oposición por parte de los intereses creados;

Que realizó numerosos viajes a España con objeto de conseguir modificaciones en la administración y mejoras favorables a los indios, haciendo ingentes esfuerzos para promover reformas en el sistema de encomiendas;

Que, aparte de su tenaz labor humanitaria y polémica en defensa de los indígenas, dejó dos obras escritas esenciales para el estudio de los primeros años de la conquista y la colonización españolas, incluyendo descripción de las tierras ocupadas y de su clima, así como de las costumbres de los nativos, a saber: *Historia general de las Indias* e *Historia apologética de las Indias* (inéditas hasta 1875 y 1909, respectivamente);

Que formuló en el siglo XVI, con su contemporáneo y compañero en la Orden de Santo Domingo, Fray Francisco de Vitoria —el eminente jurista y filósofo español, en cuyo pensamiento influyó—, conceptos sobre la libertad y la autodeterminación incorporados tanto en la ilustración del siglo XVIII como, en nuestros días, en la Carta de la Organización de los Estados Americanos, en lo que se refiere a la garantía de los derechos humanos;

Que Las Casas representa en esa época una de las más altas conciencias humanitarias de América,

RESUELVE:

1. Celebrar un concurso histórico sobre la personalidad y la obra de fray Bartolomé de las Casas, el «Protector de los Indios» en los primeros años de la colonización española, en el cual podrán participar no sólo ciudadanos de América, sino de todos los países del mundo.
2. Aceptar el ofrecimiento de España de contribuir con 5.000 dólares a las finalidades de este concurso histórico.
3. Otorgar dos premios «OEA-España» de 5.000 dólares a los autores de las mejores obras que se presenten y editarlos con cargo a partida de mandatos del FEMCIECC. Ambos premios podrán excepcionalmente refundirse en uno solo de 10.000 dólares en el supuesto que se especifica en la base segunda.
4. Encomendar a la Secretaría General la organización del certamen, en colaboración con la Academia Dominicana de la Historia.
5. Realizar el concurso de acuerdo con las siguientes bases:

Primera. El objetivo del certamen es honrar la memoria de fray Bartolomé de las Casas con motivo del medio milenio de su nacimiento, premiando el estudio histórico que mejor desarrolle un tema relacionado con su vida y su obra, destacando la repercusión que ha tenido su labor misionera a través de los siglos, en el continente, en Europa y en otras partes del mundo.

Segunda. Los premios se otorgarán con un diploma, y consistirá cada uno en 5.000 dólares, y en la publicación de las obras por la Secretaría Ge-

* Resolución adoptada en la Quinta Reunión del Consejo Interamericano para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Santo Domingo, 26 de enero al 1 de febrero de 1974).

neral, en colaboración con la Academia Dominicana de la Historia. Se obsequiará con 100 ejemplares de las ediciones a cada uno de los autores que conservarán la propiedad intelectual de sus obras, debiendo los países apoyar las reediciones correspondientes, con un gran tiraje y a precios populares. En caso de que el jurado estime que uno de los trabajos reúne méritos excepcionales, los dos premios podrán refundirse en uno solo de 10.000 dólares. El jurado calificador podrá conceder las menciones honoríficas que crea convenientes.

Tercera. Los trabajos presentados deberán ser inéditos y preparados especialmente para el concurso.

Cuarta. Los estudios podrán ser redactados en español, inglés, portugués o francés y deberán presentarse en seis copias cada uno, teniendo como extensión un mínimo de 250 y un máximo de 500 páginas, mecanografiadas en una sola cara a doble espacio y en papel tamaño carta (holandesa).

Quinta. Podrán participar en el concurso ciudadanos de los países de América y de otras partes del mundo.

Sexta. Cada concursante utilizará un seudónimo e indicará su nombre verdadero, nacionalidad y dirección en sobre sellado por separado, en cuyo exterior deberán figurar el título de la obra y el seudónimo correspondiente.

Séptima. El concurso estará abierto de 1 julio 1974 a 31 diciembre 1975.

Octava. Integrarán el jurado calificador cinco historiadores especializados en la obra de fray Bartolomé de las Casas, los cuales serán seleccionados por la Comisión Ejecutiva Permanente del Consejo Interamericano para la Educación, la Ciencia y la Cultura. Uno de los miembros del jurado deberá ser ciudadano de la República Dominicana, otro de México, otro de España y los dos restantes de países miembros de la OEA. Los miembros del jurado no podrán participar en el certamen.

Novena. La Academia Dominicana de la Historia actuará como secretaria del concurso y el secretario de esa institución como secretario del jurado calificador, con derecho a voz pero sin voto.

Décima. La entrega del premio se realizará en abril de 1976 en una de las sesiones plenarias de la Asamblea General de la Organización de los Estados Americanos.

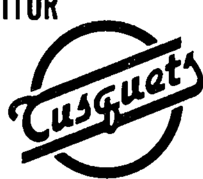
Undécima. Los originales de las obras, que no serán devueltos, deberán ser enviados en la forma que sigue: Concurso en homenaje a fray Bartolomé de las Casas, Academia Dominicana de la Historia, calle Mercedes, 50, Santo Domingo, República Dominicana.

Duodécima. El jurado calificador se reserva el derecho de declarar desiertos los premios establecidos en la base segunda si las obras sometidas no reúnen, a su juicio, las condiciones exigidas, o no alcanzan los niveles de calidad e investigación que reclama la índole del homenaje.

AÑO 1973-74 COLECCION: **TEXTOS EN EL AIRE**

DIRECTOR DE LA PUBLICACION: **Julio Ortega**

EDITORIAL: **TUSQUETS EDITOR**



TITULO DEL VOLUMEN

Palabra de escándalo

AUTORES INCLUIDOS EN LA ANTOLOGIA

Héctor Manjarrez: Enrique Verástegui: Eduardo Mitre: Jorge Aguilar Mora: Fernando Ampuero: Roberto Echavarren: Rodolfo Hinostroza: Mirko Lauer: Enrique Vila-Matas: Saúl Yurkievich: José Balza: Harry Belevan: Enrique Fierro: Amílcar G. Romero: Policarpo Varón: Cristina Peri: José Emilio Pacheco: Cecilia Bustamante: Guillermo Sucre: Marco Antº Montes de Oca: Rafael Cadenas: José Angel Valente: Carlos Germán Belli: Ida Vitale: Angel González: César Fernández Moreno: Luis Goytisolo: J.M. Caballero Bonald: Mario Vargas Llosa: Fernando Aínsa: Juan Acha: Roberto Juarroz: Damián Bayón: Julio Cortázar: Jorge Guillén: Ricardo Gullón: César Moro: André Coyné.

CUADERNOS
HISPANO-
AMERICANOS

DIRECTOR

JOSE ANTONIO MARAVALL

JEFE DE REDACCION

FELIX GRANDE

HAN DIRIGIDO CON ANTERIORIDAD
ESTA REVISTA

PEDRO LAIN ENTRALGO
LUIS ROSALES

DIRECCION, SECRETARIA LITERARIA
Y ADMINISTRACION

Avenida de los Reyes Católicos
Instituto de Cultura Hispánica
Teléfono 244 06 00
MADRID

*

PROXIMAMENTE

JOSE DONOSO: *Cronología.*

FERNANDO MORENO TURNER: *La inversión como norma. A propósito de «El lugar sin límites».*

ALICIA ILLERA: *Supervivencia del surrealismo en la literatura francesa.*

RICARDO MARTIN: *Textos.*

MANUEL ANDUJAR: *Narrativa del exilio español y literatura latinoamericana.*

LETIZIA ARBETETA: *Tadeusz Rozewicz, poeta polaco.*

MARCELO CODDOU: *El recuerdo en la poesía de César Vallejo.*

PEDRO JUAN SOTO: *Palabras al vuelo.*

V. VALENBOIS: *Calderón, desempolvado.*

PRECIO DEL EJEMPLAR:
210 PESETAS


EDICIONES
MUNDO
HISPANICO